

Secolul 20



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

**COPERTA
PAVEL CODIȚĂ
Tapiserie**



George Enescu

Secolul 20 — Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

180

1-1976

SUMAR

REVELAȚIA GENIULUI ROMÂNESC GEORGE ENESCU

« A FACE ROMÂNIA MAI BINE CUNOSCUTĂ »

GEORGE ENESCU: « Țara noastră » • 3

GEORGE ENESCU: « Muzica noastră are nevoie de suflet » • 6

CELLA DELAVRANCEA: George Enescu • 11

George Enescu în spațiul american: mărturii • 16

IANCA STAIKOVICI: George Enescu în conștiința publicului american • 19

« Germinații cosmice » — picturi de PAVEL CODIȚĂ, cu un text de
DAN HĂULICĂ

« În lupta pentru supraviețuirea planetei », prezențe culturale românești
la aniversarea ONU

PERSPECTIVE

CORNEL REGMAN: *Dialectica tradiție-inovație* • 25

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

G. ZANE: *Demnitatea erudiției* (Geo Șerban) • 29

DE LA UN CAPĂT LA ALTUL AL MEDITERANEI MESAJ CIPRIOT: NIKOS KRANIDIOTIS

ION BRAD: *Prolog* (la ciclul de poeme « Reîntoarceri ») • 34

NIKOS KRANIDIOTIS: *Lângă ruinele din Soli, Mit, Ziua a șaptea, Zile
de august, Noapți la Arlington, Haerekratis al lui Antifon din Salamina,*

Stînca Afroditei, Ce-am adunat împreună, Cînd am privit în urmă, Strămoșii, Agapenor Arcadianul, Castrul Reginei, — poeme, în românește de Ion Brad și Antița Augustopoulos-Jucan • 38

VOCI CATALANE

VICTOR IVANOVICI: *Resurecție catalană* • 47

RAIMON: *Țara Bascilor, Te-am cunoscut mereu la fel, Despre pace, Despre frică, Spunem nu*; LLUIS LLACH: *Corabia, Și eu am dormit în zori, Ca un arbore gol*; JOAN MANUEL SERRAT: *Vreme de ploaie*; OVIDI MONTLLOR: *În spațiu nu te-ncrede niciodată, poeme, în românește de Marcelino Perello și Victor Ivanovici • 50*

ÎN ORIZONTUL SCENEI

A. V. VAMPILOV

UN TEATRU AL DEZBATERII ETICE

A.V. VAMPILOV: *Deuăzeci de minute cu Îngerul, comedie într-un act, în românește de Tatiana Nicolescu, cu ilustrații de Constantin Baciuc • 60*
Opinii și accente: VEACESLAV ȘUGAEV, ALEXANDR TOVSTONOGOV, MIHAIL ROSCIN, NIKOLAI TOVSTONOGOV, VIKTOR ROZOV, GHEORGHI TOVSTONOGOV • 79
TATIANA NICOLESCU: *O expresie dramatică originală* • 83

ILEANA BERLOGEA: *Teatru între Atlantic și Pacific* • 90

B. ELVIN: *Teatrul în «Săptămînile festive berlineze» — 1975* • 97

CHAPLIN

Un punct de convergență, comentariu și montaj de GETA BRĂTESCU
TADEUSZ KANTOR — *Un exercițiu plastic în spațiul teatral (G.B.)* • 119

O PROBLEMĂ DE ARHEOLOGIE ȘI A SPECTACOLULUI

TURANDOT de VAHTANGOV. Interviu cu Evgheni Simonov

CORRESPONDENȚE

MIHAIL ISBĂȘESCU: *Este germanistica în impas? (LUDWIGSBURG, Pe marginea colocviului organizat de Fundația «Alexander von Humboldt»)* • 121

PREZENȚE ROMÂNEȘTI • ECOURILE NOASTRE

Vizita scriitoarei americane Mary McCarthy; O monografie Henri H. Catargi la Dresda • 126

REVELAȚIA GENIULUI ROMÂNESC

GEORGE ENESCU

« Nu există patriot mai înflăcărat decît GEORGE ENESCU, artist [. . .] devotat cu totul patriei sale, de care vorbește adeseori. Enescu este mîndria și totodată călăuza unui grup ales de compozitori români, dornici să dea artei românești un loc de prim rang în creația muzicală europeană. Iată ce ne spune el :

« Țara noastră își trage originea dintr-o veche colonie romană. Așadar, noi nu sîntem slavi, cum cred unii, ci de sînge latin. România a fost cucerită de popoare străine mai puternice și dacă multe orașe și-au schimbat aspectul lor național, țăranii au păstrat intactă unitatea rasei lor. Turcii au trecut prin România, ungurii au avut deasemeni puterea, dar țăranii și-au aplecat capetele și au așteptat cu o răbdare neabătută și dumnezeiască. Dacă vizitezi România, îl vei găsi astăzi așa cum trăiau vechii romani cînd a fost formată colonia. »

« George Enescu aduce vorba adeseori despre țara sa iubită, România și ne mărturisește că, aici în America, descoperă un zid de ignoranță privind patria sa. Să nu faceți greșala săvîrșită

de un interlocutor care l-a întrebat «dacă există literatură română». Bunătatea celei mai alese inimi nu se va putea împiedica de a tresări de indignare în fața unei asemenea gafe... oricît de nevinovate. Presupunînd totuși că ați comite eroarea, glasul lui blînd va deveni dintr-odată sever :

— Literatură ! Desigur, avem literatură !

Și va adăuga :

— Avem o sumedenie de scriitori de primă mînă. În primul rînd cel mai mare poet al nostru, Eminescu . . . Trebuie să știți, va stăruie el, sîntem un popor cultivat și educat.»

«Român prin naștere, domnul Enescu este intens devotat atît muzicii cît și artei și culturii țării sale în sens larg. El este cu trup și suflet dăruit ideii de a face România mai bine cunoscută pe meridianele lumii. Contribuția sa la ducerea spre succes a acestei ambiții este remarcabilă. Enescu fiind, printre altele, pionierul școlii românești de compoziție. Creația sa este greu de situat cu precizie într-un context definit, dar el recunoaște a fi suferit influența lui Wagner și Brahms.»

(Extrase, inedite în românește, din carnetele de presă ale impresarilor Beckhard & Macfarlane, Inc. din New York, datînd din anii ultimelor turnee enesciene în Statele Unite).

ENESCO, NOTED COMPOSER, MAY VISIT AMERICA



Georges Enesco, the Roumanian Composer, Conductor and Violinist. Manager Charlton Is Negotiating an American Tour for Him

GEORGES ENESCO, who will probably be heard in America next season, under the direction of Loudon Charlton, is a musical figure who has for some time been looming large on the European horizon. Best known in this country as a composer he has also won much favor abroad as a violin virtuoso and a conductor of high

mainly by Wagner, while to some he is an epigone of Brahms. Enesco himself told a representative of MUSICAL AMERICA last Summer that in spite of the occasional exotic element in his music due to his Roumanian origin the musical forces which had influenced him most strongly and were most consistently reflected in his work were

MUZICA NOASTRĂ

Apollo, zeul muzicii, ține în mînile sale o liră, semn pentru tînărul compozitor că menirea muzicii este să fie sprijin de nădejde pentru limbajul sufletului, nu pentru cel al mușchilor. Operativitatea și partea mecanică domină aparent sfera muzicii și pe muzicienii zilelor noastre, și formula matematică, pare-se, capătă ascendent asupra poemului liric în calitate de sîmbure al inspirației.

N-aș vrea să critic aici muzica de astăzi căci, în această privință, întîlnim totuși excepții notabile. Un exemplu ar fi Hindemith, sau ultimele creații ale lui Stravinski care au înfrîurit adînc, pretutindeni, formația compozitorului tînăr, iar atonalul Schönberg, a cărui atonalitate este însă fondată pe o solidă stîncă de erudiție, este luat drept model de foarte mulți aspiranți.

Am așadar impresia că tînărul compozitor se simte mai curînd atras de partea de sistem, structură și metodă, decît de muzica însăși, făcută să se sprijine pe aceste elemente fundamentale, dar totodată să rămîină o entitate unică și neatîrnată de măsurătorile timpului și de tiparul formelor. Ba chiar, îl vedem înclinat să înlocuiască discursul nuanțat și poetic prin energie fizică, prin automatisme accelerării.

Poate se simte neputincios față de cele dintîi, trăind într-un moment ce nu pune la socoteală prea mult imaginația și fantezia. S-ar putea totuși să fie stînjenit de asemenea « slăbiciune » sau să-și închipuie că feteșul realismului ar putea fi tras de coada fracului și introdus în sala de concerte. De bună seamă, s-ar putea deasemeni să nu fie în stare să scrie o melodie ; pentru că de melodii ne aducem aminte, iar realismul arareori acceptă retrospectivele postume.

Nu știu dacă ceea ce spun corespunde întocmai adevărului. În calitate de muzician și de oaspete, îmi permit doar să fac presupuneri ; cu atît

RE NEVOIE DE SUFLET

mai puțin aș dori să fac aici aprecieri nepotrivite față de compozitorul american, în care descopăr un frate înzestrat, cu totul egal în măiestrie și sensibilitate cu colegii săi din alte țări. Aroma ce se degajă din înfăptuirile lui este poate mai aspră, mai puțin șlefuită, mai directă. El are mai puține inhibiții de respectat și, ca atare, se lasă mai liber în voia propriei sale fantezii. Dar prea des, cred, fantezia tânărului compozitor de aici e pusă în remorca aparatului și grabei.

Părțile mai lente ale opus-urilor lui — simfonii, sonate, sau orice altceva — sună curios de reci și goale, ca o lămție fără suc. Nu vei întâlni la el grava demnitate a unui Beethoven sau Brahms, a lui Bach sau Mozart, ori emoția majestuoasă în general, pentru simplul motiv că, în mijlocul efortului creator, tânărul nu a învățat să mediteze. Aș spune că și acesta este un simptom al timpului.

Cred că acest vid de sentiment uman în muzica de astăzi este o carență gravă. N-ar trebui să fie trecut cu vederea adevărul că atunci când cuvintele rămân neputincioase să exprime, muzica abia începe.

O modă pare să fi pus stăpânire pe tânărul compozitor contemporan. El îmbrățișează bucuros formula «înapoi la Bach», fără să fie însă pe deplin conștient de tot ceea ce o asemenea doctrină implică. Această pornire spre recuperarea teoriilor armonice și a structurilor fundamentale din muzica lui Johann Sebastian Bach ignoră nevoia incidentă de a recrea simplitatea, devoțiunea și forța care au caracterizat pe Johann Sebastian Bach — omul. Nu puțini dintre tinerii noștri compozitori, datorită epocii în care trăim, se dovedesc incapabili de fină vibrație a unei asemenea înțelegeri.

Îmi amintesc de o întâmplare din *Scurta cronică a Annei Magdalena Bach*. Nevrînd să-l stingherească atunci când compunea, Anna cuteza

oareori să intre în cabinetul de lucru al lui Bach. Dar într-o zi, simțind o puternică dorință de a se sfătui cu el, a intrat în acest sanctuar. Acolo l-a găsit aplecat deasupra paginei, vărsînd lacrimi în timp ce scria. Bach compunea *Patimile după Matei*, și fiecare notă din această tragică și pregnantă istorisire îi sfîșia inima. Rezultatul a fost o capodoperă fără moarte, de o intensitate emoțională care a rămas nedepășită în istoria muzicii religioase.

Aș face o altă remarcă cu privire la înclinațiile compozitorului contemporan. Compune, cred, mult prea repede. Urmarea este un număr mare de lucrări mediocre, scoase la iveală pe fugă și demonstrînd absența îndelungii meditații care, sobră, decantează, știe să îndrepte și să rescrie, astfel ca ultima formă să poată fi vrednică de a fi adusă la urechile lumii.

Gîndindu-ne la unii dascăli mari ai trecutului, descoperim în creația lor o sumedenie de lucruri care pot fi învățate și numeroase exemple de luat în considerație. Debussy, de pildă, a scris relativ puțin, dar toate lucrările sale au fost bune, unele din ele, excepționale. Mozart, pe de altă parte, a compus patruzeci și una de simfonii, dintre care doar șase-sapte se mai cîntă astăzi în mod curent. Haydn, cu suta sa și mai bine de simfonii, intră în aceeași categorie. Există, desigur, frumusețe în toate, dar nu toate sînt frumoase. În schimb, din cele nouă simfonii scrise de Beethoven, nici una nu e dată astăzi uitării, lucru adevărat și despre Brahms.

Trebuie să nu uităm că, spre deosebire de pictură sau sculptură, arta sunetelor nu cunoaște criterii de comparație. Muzica, prin esență, stă pe propriile ei picioare. Un compozitor care ar dori să facă demonstrația unei concepții noi, s-ar cuveni s-o facă numai după o chibzuință adîncă. Apoi, timpul singur va fi în măsură să aleagă. În general, nu-i de mirare că auditoriile sînt și astăzi refractare progresului și experimentului, așa cum au fost dintotdeauna de-a lungul timpului.

Și, în sfîrșit, pentru tînărul compozitor — un sfat. Să studieze mult, să asimileze tot ceea ce a fost rostit și înfăptuit pînă la el, și să nu se grăbească să compună. Iar atunci cînd va începe, s-o facă încet, cu grijă și seriozitate. Compozitorul trebuie să fie atît de temeinic stăpîn pe muzică în ceea ce are ea esențial, încît să poată uita cîte ceva din cele învățate, ori de cîte ori impulsul interior se manifestă. Originalitatea înseamnă, de cele mai multe ori să știi să renunți la principii convenționale de structură și formă, odată ce aceste principii au fost asimilate și respectate. Închei cu nădejdea că tînărul compozitor va crede în mărturisirea mea, atunci cînd spun că sufletul și melodia sînt esența însăși a discursului muzical.

Our Music Needs a Soul

By Georges Enesco

Georges Enesco, at sixty-five, is considered the foremost living Rumanian composer as well as one of the great violin virtuosos of the world. Currently visiting America after absence of seven years, Mr. Enesco was recently heard as soloist with the Baltimore Symphony under Reginald Stewart in New York. A pupil of Massenet and Gabriel Fauré, an intimate friend of Debussy, Enesco's compositions, noted for their technical mastery and individuality of style, are well known in America. A popular composer as well as a great one, Mr. Enesco, having surveyed the current American musical scene, makes several pointed remarks on the quantity and quality of compositions being turned out today, and includes some valuable advice for the young composer.

THE GOD OF music, Apollo, carries a lyre in his hands, a warning to the young composer that song must support the language of the soul, not of the muscles. Speed and machinery seem to govern the order of music and musicians today and the mathematical formula takes precedence over the lyric poem as the seed of inspiration.

I do not wish to condemn contemporary music on this score, for there are notable exceptions. For instance, Hindemith and the later music of Stravinsky have exerted tremendous influences upon the young composer in every country, and the atonal Schönberg, whose atonality nevertheless is founded upon a rock of solid scholarship, is regarded by many aspirants as a model

than music itself, which must rest upon these fundamentals, yet be a separate and unique entity divorced from the measurements of time and formal pattern. And he is prone to substitute muscular energy, insensitive regularity and speed, for nuance and shade and poetic speech.

Perhaps he is incapable of the latter in an age that reckons not of imagery and whimsy. But it may be that he is ashamed of such "weakness," or that he believes in dragging the fetish of realism by its coat tails into the concert hall. Of course, it may be also that he cannot write a tune; for tunes are remembered, and realism seldom knows posthumous regard.

I do not know these things to be true. As a visiting musician I can only surmise:

mania, lay several other heaps of unfinished orchestral scores in manuscript, and next to these the proof sheets of Enesco's "Symphonic Concertante" for violoncello, which was engaging Mr. Britt's attention. The composer sat down at the piano and, after a number of excuses on Mr. Britt's



Georges Enesco, the Roumanian Composer, Who Is also a Virtuoso Violinist, Pianist, 'Cellist, Organist and Conductor

GEORGE ENESCU

Urechea omului trebuie să perceapă polifonia, modulațiile, valențele intervalelor, ca să urmărească graiul muzicii, așa cum se citește o carte. O viteză exagerată nu mai poate fi înregistrată de către auz.

GEORGE ENESCU

De când era foarte tânăr, în el se simțea o putere lăuntrică îndepărtându-l de viața exterioară. Se învăluia în tăcere când era în societate, și atunci avea o expresie enigmatică care-i intimida pe toți. Carmen Sylva, muziciană, poetă sensibilă, îl poreclise « Sfinx », iar prietenii familiarizaseră porecla, spunându-i « Pinx ». Emană din el un mister, datorit poate sobrietății în exprimarea lui discretă și niciodată absolut afirmativă. La fel ca în compozițiile lui J.S. Bach, tăcerea lui Enescu era o împlinire. Apoi, și înfățișarea lui frumoasă era compusă din elemente contradictorii. Nasul prea fin pentru lățimea obrazilor, gura foarte senzuală și voluntară, orbita adâncă cu pleoapele lungite pe temple, ochii cu privire impetrabilă, părul negru și moale pe fruntea palidă. Urechile, legate foarte jos, aveau o viață proprie, mesagere ale sunetelor, stăteau de strajă să prindă tot. Și într-adevăr, nu-i scăpa nimic. Înalt și svelt, se mișca cu precauția unei pisici, pe vârful picioarelor. Era, evident, atât de subjugat de muzică, încât tot ce nu era sunet nu-și găsea drum pînă la creier. Ca mai toți muzicienii, Enescu avea darul de a imita absolut orice vibrație sonoră, de la orăcăitul broaștelor pînă la vocea omenească,

făcînd să apară în fața noastră, cînd era vorba de un om, tot complexul biologic și spiritual. Am citit că Chopin dădea adevărate reprezentatii prietenilor, schimonosindu-și fața aristocratică, gesturile, mersul și glasul. Enescu era irezistibil în imitații, dar cred că-i întrecea pe toți. Într-o seară, la masă la Mihail Cantacuzino, soțul doamnei Maruka, pe atunci muza inspiratoare a lui Enescu (avea să-i devină tovarășe de viață abia după 30 de ani), stîrnit de Jora și de mine, după ce ne produsese cu diferite evocării hazlii, Enescu a început prin a juca scene naive, apoi să reproducă apeluri din străzi pariziene și de la noi, vînzătorii ambulanți, cu un simț al nuanțelor . . . un adevărat bilci omenesc. A sfîrșit *imitînd* pe Mihail Cantacuzino, cînd acesta *își imita soția*. Suprapunerea aceasta a viziunii de trei persoane a fost uluitoare și — cred — unică. Întotdeauna, după ce glumea, își acoperea nasul fin cu mîna dreaptă, pîrînd a fi jenat. Acelaș gest îl făcea și cînd se avînta în calambururi în care excela.

Cînd eram de 18 ani, elevă la Conservatorul din Paris, studiam *Suita* lui Enescu compusă din patru părți. Nu-l cunoșteam, dar i-am trimis o scrisoare vrînd să-mi verific impresia asupra caracterului operei — după părerea mea, o poveste medievală. Locuia rue de Clichy. După trei zile am primit un plic cu un scris foarte expresiv. Îmi răspundea, felicitîndu-mă pentru că ghicisem ce-l inspirase, și adăugase și un desen făcut de el — doi clopotari bătînd cu ciocane, unul cu brațul în sus, celălalt cu ciocanul pe un clopot de două ori mai mare decît ei. În scrisoare descria pe castelana tînără, închisă în turnul castelului. În vară, întoarsă în țară pentru vacanță și aflîndu-mă cu mama la Sinaia, am fost invitate la Castelul Peleş la ședințele muzicale ale reginei Elisabeta. Atunci l-am văzut pentru prima oară pe Enescu. Era fascinant. Sta în picioare și în felul cum ținea vioara am priceput că era însuflețită de el. Carmen Sylva, imediat a exclamat că dorește să audă sonata de Franck. Spre norocul meu, o studiasem chiar în anul acela la clasa de muzică de cameră, dar, totuși, mă străbătu un fior. Fără repetiție, fără discuție asupra timpilor? M-am urcat pe estradă foarte emoționată. Enescu a fost amabil și încrezător în talentul meu. Această sonată, o capodoperă, îmi pătrunsese în suflet, partea de pian, mult mai grea decît a viorii, începe întii și indică coloritul și mersul ritmic. Instrumentul era sensibil, nedumerirea s-a topit instantaneu. Am cîntat-o amîn-

doi într-o înțelegere atât de perfectă, încît publicul n-a crezut că nu o lucrasem mult împreună. Enescu mi-a șoptit că nicio dată nu avusese o bucurie atât de complectă. Ne-am revăzut după mulți ani la București, cînd dădea la Ateneu toate cele 16 quartete de Beethoven, dirijînd, bineînțeles, la pupitrul primei viori. Repetițiile aveau loc la doamna Maria Cantacuzino, Maruka, cum o numeau pietenii, « Princesse aimée », cum îi spunea Enescu cu glas de îngenunchere. Am asistat la multe dintre ele. Avea prodigioasă facultate de a modela viziunea colaboratorilor lui, fluiditatea sonoră devenea volum, prins de mîinile lui cu blîndă putere și așezată în spațiul-timp hotărît de el, pentru a oferi de contactul imperfecțiunii. Vislea în sensibilitatea celor trei muzicieni cu atîta autoritate, încît orice șovăire, în sunet sau ritm, se mistuia, iar ei se contopeau în mersul sonor, luminați de certitudinea unei revelații muzicale nebănuite, care îi înălța pînă la exaltare. Cu vorbe lapidare, corecta, reproducînd greșelile pe vioara lui cu o veselie ironică dar încurajatoare. Repeta adesea că muzica este un mesaj vorbit, prin urmare trebuie deznodat ghemul sonor, iar construcția interpretării, organizată cerebral, așa cum se taie dintr-un bloc de granit forma în devenire a subiectului ales. Spunea: « Eu spun ce este scris, dar încerc să spun tot ce este scris ». Pătrunsese în gîndul creatorului, analizînd șocul fizic care determinase impulsul graiului muzical, și îl exprima în totală cunoștință a accentelor, nuanțelor și greutateii sonore. Ar fi putut să devină un prestigios pianist. Mîna lui mare se potrivea claviaturii mai bine decît viorii. Cînta la pian cu genialitate orchestrală. În salonul Mariei Cantacuzino, unde Enescu cînta și la pian în fiecare zi, dînsa îi cerea fragmente din diferitele opere ale lui Wagner. Memoria prodigioasă a lui Enescu îi ușura alegerea scenelor și legătura între ele. Tușeul lui pe clape poseda o varietate atât de mare de sonorități, încît dădea impresia unei orchestre, la care adăuga, din cînd în cînd, vocea lui. Avîntul pasionat al scenelor din Siegfried, Walkyria, erau trăite de Enescu la pian cu o emoție comunicativă care ne-a lăsat în amintire intensă bucurie a absolutului în artă. Tot în epoca aceea a obținut, cu mare dificultate, să dirijeze toate simfoniile lui Beethoven. Aceste ședințe au fost purificare spirituală. În ipostaza de șef de orchestră, Enescu își găsea adevărata posibilitate de a-și desfășura geniul. Simfoniile erau transfigurate — Beethoven apărea în toată

gloria lui. Nici un dirijor, pînă azi, nu le-a înălțat în lumina lor siderală afară de Enescu și de marele Furtwängler.

Bucuria mea de a cînta cu el sonatele lui Beethoven, Mozart și alții a fost întotdeauna la zenit din punctul de vedere al interpretării. Ne înțelegeam de la prima repetiție. Mi-aduc aminte că îl rugasem, în preajma unui concert de trei sonate ale lui Beethoven, să nu exagerăm viteza finalului din sonata în do minor. Îl auzisem spunînd adesea că muzica va fi deformată mai tîrziu din cauza automobilului și avionului care desfigurează simțul tempo-ului, însămiîntînd nerăbdarea și graba în viață. Enescu m-a liniștit. Dar, la Ateneu, după ce reușisem amîndoi să impunem acea nobilă severitate care îmi evoca culoarea albastru închis a nopții de toamnă, în final, Enescu a pornit într-o goană nebună și primejdioasă pentru partitura de pian. Am cîntat-o pe nerăsuflăte, sărînd pe claviatură ca un cal de curse. Aplauzele au izbucnit cu furia unei tempeste. După cortină, eu nu-mi regăseam respirația, Enescu, ascunzîndu-și nasul cu mîna, rîdea: « J'ai voulu voir si vous étiez capable de cette folie ». De atunci, am devenit prieteni. Tot în seara aceea, am cîntat sonata Kreutzer, cea mai răscolitoare din toate sonatele. Nici Kreisler, nici Ysaye n-au adîncit-o ca Enescu. Peisajele țesute în starea suflătească a gînditorului, puterea oratorică a temelor, poezia grațioasă a finalului cu filfiri de păsărele, au fost impregnate de o emoție atît de covîrșitoare, încît publicul nu a putut să aplaude imediat. Ultima parte este o temă cu variații. La o repriză a uneia din ele, Enescu făcea o nuanță la care nici unul din marii violoniști nu s-a gîndit. Diminua sunetul pînă a fi un țîrîit, și-mi apărea în depărtare o bisericuță strîmbă, într-un sat copleșit de întuneric. De cîte ori ajungeam cu Enescu la acea variație, îmi țîșneau lacrimile. Mare vrăjitor ! În « Melancolia » lui Eminescu, este un vers înrudit frățește cu această nuanță: « Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greer ».

Există în suflatul românesc acea « jale » din care se întrupează arta, în diferitele ei forme, și se distinge cu precădere față de operele străine. O regăsesc și în compozițiile lui Enescu, întruchipînd știința melodioasă a maestrului Gabriel Fauré (profesorul lui), și aplicînd-o vijelioaselor porniri ale melosului național.

În opera « Oedipe », aplecat pe abisul celei mai însetate răzbunări a Eryniilor, a compus o capodoperă, sugerînd,

prin simplificarea mijloacelor sonore, peisajul stîncos și dramatic, împreună cu tragedia celui blestemat de zei. Ani întregi purtase Enescu obsedanta căutare a motivelor care aveau să se dezvolte într-o lucrare de originalitate impunătoare.

Azi, cu o justă cîntărire a valorilor, afirm că Enescu a fost cel mai extraordinar geniu muzical al secolului, îmbrățișînd toate modurile de exprimare, de la vioară, pian, la compoziție și șef de orchestră, cu o pătrundere în stil și memorie fabuloasă. Suveran al Muzicii, totodată și ostaș credincios al Ei, a trăit pentru muzică și i s-a dăruit pînă la ultima pîlpîre a inimii.

Georges Enesco, Roumanian violinist and composer,
who will appear at _____ on _____, is
also one of the world's most celebrated conductors. He has
conducted most of the major American orchestras during his
tours here, and every European orchestra of note has played
under his baton. The critic of the Pittsburgh Leader, writing
of a visit of the Philadelphia Orchestra to that city, re-
marked: "When Stokowski sailed for Europe and left his players
in the hands of Mr. Enesco, he gave them a genius as director."
Olin Downes, critic of the New York Times, has called Mr.
Enesco: "A High Priest of his art."

[din Book Press, Beckhardt & Macfarlane Inc. New York]

GEORGE ENESCU ÎN

MĂRTURII

« Mai întâi aş dori ca cititorii mei să-l vadă pe Enescu — omul. Aş vrea să conturez imaginea lui aşa cum îl cunosc şi îl ştiu de ani de zile, în drumul său ascendent către faimă şi glorie, o cărare deschisă prin talentul său, perseverenţa şi munca constantă, neajutat de nici o reclamă. Enescu în picioare, înalt şi puternic, peste înălţimea medie a oamenilor, lat în umeri şi suplu la trup, încoronat cu un cap frumos şi o figură nobilă, luminată de adâncimea expresivităţii ochilor săi căprui, luminos şi strălucitor în conversaţie, ori de câte ori unele gânduri şi cuvinte îi stîrnesc interesul; din afară, indiferent, dormitînd, tăcut, cînd lumea sau lucrurile dimprejur nu-l interesează.

Posedă strania calitate de a se detaşa complet de împrejurări sau oameni neinteresanţi, permiţînd fanteziei sale să plutească în cele mai înalte sfere ale idealităţii pure. O minunată şi abundentă masă de păr negru acoperă acest cap splendid cu ochii strani, o fizionomie de poet cu buze sensuale — capul unui geniu, cu trăsături de camee, asemănător tinărului Beethoven.

Prezenţa sa, în cea mai aglomerată sală, atrage toate privirile ca un filon de pietre preţioase, cu toate că posesorul acestui spirit atît de deosebit trece liniştit înainte, deseori absorbit în gândurile sale, fără să-şi dea seama de interesul stîrnit de prezenţa sa. »

Minny Tracey
George Enescu—The musician and the man,
în: *Musical America*, iunie 1916

« Un cap leonin domină deasupra umerilor săi masivi. Ochi căprui, blînzi, o înfăţişare prietenoasă, un zîmbet binevoitor, o privire simplă ca de copil pentru lumea care îl consideră un al doilea Brahms, de a cărui muzică este sedus. Cîineva poate să-şi imagineze, privindu-l, degetele unui sculptor, furnicate de dorinţa de a modela conturul viguros al acestui cap splendid. Numai fruntea sa jupiteriană ar putea să adauge frumuseţe titanului Beethoven. »

« Este o apariţie impresionantă, cu un piept de ciclop şi puterea unui gladiator roman. Totuşi pare atît de neajutorat în această lume grăbită, agitată şi egoistă, pe care a încercat totdeauna s-o înţeleagă.

Te întîmpină cu o strîngere de mîină în care nu există viclenie. Vei fi ulmit la vederea acestor degete sensibile, este într-adevăr o mîină de muzician, delicată şi sigură, ascunzînd o vigoare de oţel. Are un zîmbet cald şi fermecător şi te simţi pe deplin satisfăcut că l-ai întîlnit. »

Book Press Beckhardt Macfarlane Inc. New York

SPAȚIUL AMERICAN

«Numele de sfînx i se potrivește. Cînd elaborează o compoziție, stă absolut imobil, meditînd ca un sfînx. Mîinile se odihnesc pe brațele fotoliului, ochii cu pleoapele grele sînt pe jumătate închiși, capul este aplecat pe piept, o seninătate mistică radiază din el. Concentrarea sa este intensă și poate să stea așa ore întregi. Odată ce compoziția a prins contur, punerea ei pe hîrtie devine doar o problemă fizică. La fel ca Mozart, el nu gîndește muzica în simple măsuri sau fraze, ci creația în întregime. Spre deosebire de Beethoven, el nu urlă și nu se scufundă în agonia creației, Dar, ca ambele genii, verifică lucrarea în întregime înainte de a pune tocul pe hîrtie.»

Helen L. Kaufman
George Enesco... As I Knew him
in: *Etude*, februarie 1956

«Capul aplecat pe piept, ochii închiși, fruntea încruntată de concentrare. Nu doarme, dar vizitează un tărîm unde sunetele din această lume nu pătrund. Ca un alt *Gînditor* de Rodin, Enescu stă imobil. l-am studiat expresia. Nu mai era așa rumen cum mi-l aminteam. Fața lui părea construită din planuri, așa cum vezi uneori figurile în pictura modernă, cu mușchii puternici și statornici încheștați, Stătea în această poziție ca un personaj din poveste, care rămîne împietrit cînd bate clopotul, cu fața crispată de durere. Dar părul său neobișnuit de negru, părea mai negru ca niciodată; o șuviță atîrna de-a lungul frunții de om bătrîn».

Helen L. Kaufmann
Enesco revisited (bruion) 1947

Documente culese și traduse de IANCA STAIKOVIĆI

COMPOSER ENESCO ANALYZES HIMSELF

Wagner and Brahms the Underlying Spirit of His Work, He Declares in Paris -- Why the Critics Have Found Him Hard to Classify -- Roumanian and German Influences Active as Well as French -- Not an Unreserved Admirer of the Modern French School With Which He is Often Identified -- Debussy "Growing Cold"

By HERBERT F. PEYSER

Special Correspondence of *MUSICAL AMERICA*.

PARIS, July 25, 1912.

MID-JULY finds Paris about as destitute of composers as it does New York of opera stars of either the domestic

have also done considerable conducting. Then there are my compositions, for which my other duties are leaving me far less time than I desire. But *je vous en prie*, come into the music room. Monsieur Horace Britt, the cellist, is there practis-

GEORGES ENESCO: THE MUSICIAN AND THE MAN

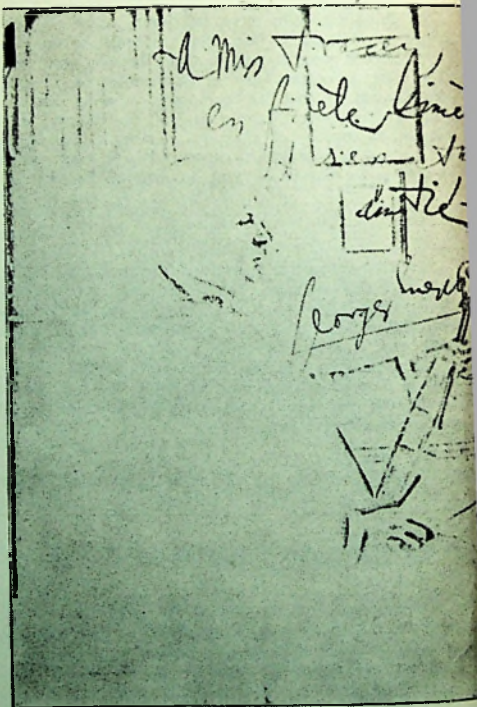
Personal Recollections of the Roumanian Violinist and Composer whose Work is One of the Glories of Present-day Musical Paris.—His Remarkable Memory as a Pianist

By MINNIE TRACEY

IT WAS MUSICAL AMERICA, always watching for the advent of individuality in music or the birth of new musical genius, which first opened its pages, some five years ago, to my sketch of Jean Sibelius, after my Scandinavian concert tours, which had made me an enthusiastic admirer of his compositions, and proud to be known as one of the first interpreters of his remarkably poetic *lieder* on the Continent. At that time the name of Sibelius was little known outside of Scandinavia, and had just begun to be seen on programs in Berlin, through the personal friendship and admiration of the great pianist, Busoni, who did so much to give an opening to young geniuses or budding composers, in the orchestral concerts he directed in Berlin. And it is MUSICAL AMERICA, which now opens its columns to some of my souvenirs of that other genius, the Roumanian, Georges Enesco.

First, I want my readers to see Enesco, the man. Let me, then, draw a word picture of him, as I know him and have seen him for years, on his constantly upward path to fame and budding glory, a path opened to him by his own talent, perseverance and constant work, unaided by any advertising of himself or individual influential connections.

Enesco stands, tall and powerful, above the average height of men, broad-shouldered and supple of body, crowned with a beautifully formed head, and noble face, lit by deeply expressive brown eyes, luminous and brilliant in conversation when some thought or word awakens and holds his interest; far away, indifferent, slumberous, half-closed, when people or things do not interest him. He has a strange faculty of detaching himself completely from uninteresting people or surroundings, and letting his fancy float to some higher sphere of pure idealism. A wonderfully abundant mass of black hair crowns this splendid head, with its strange eyes, and poetical, half-smiling mouth, and clear-cut cameo-like features—the head of a young genius, not, unlike the younger Beethoven. His recent in the most crowded hall seems to attract all eyes like a lodestone, although the owner of the fine mind hidden behind this powerful brow passes quietly on, often absorbed in his thoughts, and all unconscious of any in-



Georges Enesco, the Famous Roumanian Composer

as on the violin and I have heard him accompany from memory the Brahms, Beethoven, Mozart and Max Bruch concertos for the violin for some fellow artist or pupil, and whole acts falling from his finger-tips from "Parsifal," "Tristan" or the "Meistersinger," have bled under their charm, almost breathless, small gatherings of those who deeply love music.

I have now in memory a vivid picture of Enesco at the grand piano in my salon in Paris, with his strong profile

for his musical personality. His touch is rich and deep, vibrant and delicate technique splendid. His reading of old masters, Mozart, Vivaldi, etc., is so quietly delicate, while into the music he puts a personal fire and flame seems to throbb through their intricate

I have heard Enesco lead the L'Orchestre in Paris, giving an interpretation of music from Beethoven to Richard Strauss, as few of the greatest masters of orchestral music

GEORGE ENESCU

În conștiința publicului american

Itinerariul lui George Enescu ca ambasador al spiritului românesc în America ocupă — într-o carieră internațională prestigioasă din toate punctele de vedere — un loc aparte și singular prin calitatea și amploarea reacțiilor la care trecerea muzicianului a dat pretutindeni naștere dincolo de ocean.

Aceste rînduri încearcă să pună în lumină unele documente și informații mai puțin cunoscute¹ reflectînd aceste contacte, atît de rodnice, ale muzicianului român cu publicul său din Statele Unite.

George Enescu a fost prezent în viața de concert americană într-un interval de timp acoperind aproape treizeci de ani (1923—1933, 1937—1939, 1946—1951), perioadă nedepășită decît de șederea sa îndelungată în Franța². Acest fapt este explicat cu ușurință celui care răsfoiește articolele din presa americană, generate de nenumăratele concerte, recitaluri, cursuri de interpretare, care oferă, atît prin volum cît și prin substanță, un portret unic.

Dar George Enescu nu a fost cunoscut publicului american doar din 1923, anul primului său turneu, ci cu mai bine de 20 de ani înainte — prin creațiile sale, atît simfonice cît și camerale, care au stîrnit un deosebit interes, materializat în extinse articole de prezentare în prestigioase reviste de specialitate, cu mult înainte de această dată (1912, 1916).

Semnate de croniciari renumiți ca Herbert Peyser, sau de personalități de prestigiu internațional ca soprana Minny Tracey, ele conțineau « capitole » aparte

¹ Documentele ne-au fost puse la dispoziție de Research Center din Library of Performing Arts Lincoln, Center—New York, pentru care exprimăm întraga noastră grațitudine.

² Perioade analizate pe larg în complexa monografie George Enescu, de Mircea Voicana, Clemana Firca, Alfred Hoffman și Elena Zottoviceanu, publicată în 1971 de Editura Academiei R.S.România.

dedicate fiecărei fațete a geniului enescian, atât de atractive pentru publicul american, avid după performanțe. În plus, articolul lui Herbert Peyser se dorea ca un preambul la turneul în curs de perfectare, planificat în anul 1913 și anulat din motive necunoscute încă.

Cronicile americane referitoare la opusurile enesciene, prezentate peste ocean începând din 1902, valoarea aprecierilor, uneori profetice (și termenul nu ni se pare exagerat) trădează interesul deosebit pentru compozitorul român, încă din această perioadă timpurie de creație, modestă, atât cantitativ cât și calitativ, dacă o privim comparativ cu înfăptuirile ulterioare.

Faptul că America face cunoștință mai întâi cu George Enescu, compozitorul, atunci când spațiul european a relevat cu precădere virtuozul, faptul că presa americană a apreciat tocmai această calitate (prețuire dragă lui George Enescu, de unde legătura afectivă trainică cu muzicienii americani, determinînd și plăcerea cu care accepta să întreprindă turnee acolo) — conferă o dimensiune care necesită aprofundări continue, nu o dată surprinzătoare prin descoperirile pe care le prilejuiește. O astfel de surpriză o constituie decalarea cu zece ani a datei cînd prima lucrare enesciană a fost audiată în America — e vorba de *Poema română* 1902 —, față de 1911 — considerat pînă acum an de debut, peste ocean, pentru creațiile enesciene, respectiv *Suita pentru orchestră nr. 1*, nr. op. 9, *Simfonia I* op. 13 și *Dixtuorul* op. 14. Faptul nu are doar semnificația unei simple diferențe temporale, dacă avem în vedere perioada respectivă din activitatea sa creatoare. Ce compusese Enescu pînă la acea dată și ce anume i se prezentase în Europa? Am încercat să răspundem statistic la această întrebare, evitînd o simplă înșiruire de titluri și am observat (adunînd toate opusurile enesciene — inclusiv cele din copilărie) că muzica instrumentală și de cameră însuma 18 lucrări, dintre care s-au cîntat la Paris opt, muzica vocală cuprinzînd 21 de lucrări dintre care două interpretate în capitala Franței, iar muzica simfonică număra douăzeci de lucrări dintre care trei audiate de publicul parizian. Dacă mai adăugăm la această statistică faptul că în afara *Rapsodiilor*, compuse în 1901, creația sa de pînă atunci nu cuprindea nici unul din opusurile care-l vor reprezenta în adevăratul sens al cuvîntului pe compozitorul George Enescu, vom înțelege mai bine importanța acestei prime penetrări muzicale românești în spațiul american. Deci, iată că la numai cinci ani de la prima audiție absolută a primei lucrări simfonice enesciene prezentate în public (Paris, 1898), America cunoaște (în interpretarea orchestrei simfonice din Boston) *Poema Română*, compoziție primitiv pozitiv de critică, și, fapt important, generînd comentarii diferite și opuse celor făcute de presa franceză.

Ceea ce caracterizează articolele dedicate de presa americană compozitorului român este documentația bogată și spiritul de analiză ce trădează condeiul specialistului pînă și în periodice, unde spațiul și nivelul cititorilor determină uneori o abordare mai puțin aprofundată. Creatorul *Rapsodiilor* era considerat în acești ani de început drept un compozitor original, care «nu este un prototip al unei școli», «nu aparține nici unei biserițe, ci lumii întregi», Enescu este «poate un geniu» (Edward G. Ray — George Enescu, în *The Musician*, New York, aprilie 1913). Personalitatea muzicianului e scoasă în evidență prin titluri edificatoare ca: *Balkans produce their first musical genius* (în *Current Literature*, New York, Iulie, 1917).

Din 1923, cînd publicul face cunoștință și cu celelalte fațete ale geniului enescian, spațiul largi îl sînt dedicate, fiecare articol lăsînd să se întrevadă dorința de a explica mai bine această personalitate de excepție. Alături de ele, de progra-

mele de sală, un aport interesant la bogata documentație e cel adus de cărțile de presă redactate de agențiile cu care colabora autorul lui *Oedip* peste ocean.

Din păcate nu am putut descoperi pînă în prezent decît cartea de presă publicată de agenția Beckhardt și Macfarlane Inc. din New York, un document ce merită atenție, datorită informațiilor pe care le cuprinde și a unei formule noi de prezentare a compozitorului român în contact cu publicul american. Ce cuprinde așadar această carte de presă?

Descrieri ale înfățișării lui George Enescu, aprecierile artistului despre muzica contemporană — pe care o numește sugestiv « un nou amestec de culori al paletei muzicale » — și, nu în ultimul rînd, scurte declarații ce vin să sublinieze convingerile sale patriotice.

Portretul lui George Enescu făcut de cronicari și muzicieni de prestigiu, evidențiază puternica impresie pe care o producea creatorul *Rapsodiilor* asupra interlocutorilor, trăsăturile sale fizice trădînd personalitatea de excepție, geniul. Figura sa, atît de expresivă, era comparată de pildă cu celebrul *Gînditor* a lui Rodin, sau apropiată de aceea a altor muzicieni celebri (Beethoven) sau sugestivă ca viziune plastică.

Deosebit de atractivă și convingătoare în acest sens este evocarea lui Minny Tracey referitoare la interesul pe care îl stîrnea apariția compozitorului român într-o sală de concert, sau nu mai puțin remarcabilele amintiri ale lui Helen L. Kaufmann despre procesul enescian de gestație, asemănător cu al marilor citani Mozart și Beethoven.

Approape în fiecare filă a cărții de presă e menționată și subliniată activitatea sa de propagare a culturii și muzicii românești peste hotare, de ambasador spiritual al României. Afirmații de felul acestora: « Enescu este întens devotat muzicii și în general culturii din țara sa... George Enescu dorește să facă România mai bine cunoscută în întreaga lume. Contribuțiile sale la succesul acestei ambiții au fost numeroase și este un pionier al școlii de compoziție din țara sa » sînt edificatoare și au fost prilejuite de numeroasele referiri în interviurile acordate de creatorul lui *Oedip* presei americane cu privire la școala românească de compoziție, caracterizată drept « un grup ales de artiști dornici să plaseze România în primele rînduri ale muzicii europene ». Enescu, de altfel, a prezentat deseori lucrări simfonice de compozitori români în Statele Unite ale Americii, cu precădere în perioada 1937—1939.

Așa cum se amintește în altă carte de presă, Enescu era devotat « în totul culturii din țara sa », căci aceasta era o « terra incognita » pentru spațiul american, cum se exprima muzicologul Arthur Shepherd (într-un program de sală al orchestrei din Cleveland în 1926), fapt ce poate da naștere unor regretabile erori asupra originii și aportului spiritual al României la concertul națiunilor, « Noi sîntem un popor educat și cultivat », sublinia George Enescu de fiecare dată în interviurile acordate, amintind — alături de muzicieni de frunte ca Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Ion Nona Ottescu, Stan Golestan — pe artiștii plastici Constantin Brâncuși, Ștefan Luchian, Nicolae Grigorescu, Ion Jalea sau genialii oameni de literă Mihail Eminescu și Ion Luca Caragiale (comparat, pentru calitatea satirei, cu Molière). Enescu nu a încetat niciodată să susțină importanța revelației pe care ar oferi-o lumii o cunoaștere mai aprofundată a valorilor spirituale românești.

Este deasemenea interesant de urmărit modul cum abordează compozitorul român în cartea de presă problema muzicii contemporane.

Enescu nu respinge și nu minimalizează rolul experimentelor și al folosirii aparatului, rezultat firesc ale epocii, populată de « o lume grăbită, agitată, egoistă ».

Dar timpul, decantînd adevăratele valori, ca totdeauna în istoria omenirii, va înnobila pe «inovatori... acei oameni care au schimbat modele predominante ale muzicii, potrivit cu cele mai noi aspirații» dîndu-le atributul de clasic. Această concepție progresistă asupra evoluției fenomenului muzical va apărea lărgită și completată în succintul eseu publicat în *Musical Digest* (dec. 1946) sub sugestivul titlu: *Our music needs a soul* (Muzica noastră are nevoie de suflet); din fraza aleasă a lui Enescu răzbate, disimulată în sfaturi pentru tinerii compozitori, profesiunea de credință pe care a urmat-o de-a lungul vieții și pe care au surprins-o concludent și timpuriu unii critici americani: «Mai degrabă trebuie să-l așezăm în rîndurile celui grup — prea mic din păcate — al artiștilor sinceri și adevărați, cei care muncesc nu pentru gloria proprie sau pentru susținerea vreunei teorii, ci pentru unicul țel al exprimării frumosului în modul cel mai propriu de care sînt în stare» (fragment dintr-un articol publicat în ziarul *Christian Science Monitor*, Boston, 1915)... sau «Enescu este un tip neobișnuit de muzician, din ce în ce mai rar astăzi... El își îndeplinește misiunea de ani de zile achitîndu-se cu devotament de obligațiile sale, ca un artist de mare probitate profesională și integritate spirituală. Enescu este un compozitor de adîncime, putere și intensitate...» (Lawrence Gilman, în *New York Herald Tribune*, New York 1937).

Prestigiul de care se bucura compozitorul român în America se reflectă și din faptul că prestigioasa revistă de specialitate *Musical Digest*, care îi solicita, în 1946, un articol, îl numește «cel mai însemnat compozitor român în viață... un compozitor popular și renumit totodată...». Articolul lui Enescu este prezentat apoi drept o mică sumă de «pătrunzătoare remarci asupra calității și cantității compozițiilor (americane — n.n.) din ultimul timp... cuprinzînd și sfaturi prețioase pentru tînărul compozitor, Enescu fiind un atent observator al scenei muzicale americane».

Afirmam mai sus că sfaturile lui Enescu din acest articol sînt, de fapt, expresia propriilor sale aspirații artistice: «originalitatea constă deseori în renunțarea la principiile convenționale de structură și formă, odată ce aceste principii au fost absorbite și respectate». Vom recunoaște cu ușurință respectarea acestui precept în descrierea procesului de creație enescian (cu referire la *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră*), mărturisirea făcută criticului Herbert Peyser în 1912: «Criticii au găsit că îi lipsește forma, deși, dacă o examinați, o veți găsi; ca în cele mai multe din lucrările mele, m-am sprijinit puternic pe formele clasice» (sublinierea ne aparține).

George Enescu critică lipsa de exigență și graba cu care tinerii creatori oferă auditoriului opusurile lor, folosirea gratuită sau abundentă a tehnicii numai din dorința de a fi considerați moderni, ceea ce aduce prejudicii sincerității mesajului și le recomandă un studiu aprofundat și continuu al marilor valori. După cum ușor se observă, sugestia care nu și-au pierdut actualitatea nici pentru tînăra generație de compozitori contemporani.

Întru susținerea argumentației sale, Enescu aduce exemplele marilor maeștri ale căror lucrări posedă acel grad de excelență îndreptăcind includerea în patrimoniul universal: «Debussy a scris relativ puțin, dar toate lucrările sale au fost bune, unele dintre ele excepționale. Mozart, pe de altă parte, a compus 41 de simfonii, dintre care se cîntă azi abia șase-șapte. Haydn cu sută sa și mai bine de simfonii intră în aceeași categorie. Există frumusețe în toate, dar nu toate sînt frumoase» (sublinierea ne aparține). Este interesant de alăturat acestui citat, părerea criticului american M. K. Mordewell dintr-o analiză mai largă a lucrărilor enesciene, publicată în 1915 în *Boston Evening Transcript*. Ideea este aceeași: «deși

de valori inegale, opusurile compozitorului român au fiecare o valoare intrinsecă, demnă de orice maestru de prestigiu ».

Articolul lui George Enescu constituie un emoționant și convingător apel împotriva dezumanizării muzicii prin folosirea diverselor aparaturi și a formulei matematice, el fiind, așa cum afirma într-o scrisoare o fostă elevă a sa, dna Ruth Steinkrauss Cohen, « de o excepțională umanitate, la fel ca Pablo Casals și fostul său elev Yehudi Menuhin ».

Un alt aspect al pătrunderii creației enesciene în conștiința publicului american rezultă din interesul muzicienilor pentru îmbogățirea repertoriului lor cu lucrări aparținând compozitorului român, preluate în diferite formule interpretative. Un exemplu în acest sens este populara *Rapsodie I-a*, transpusă pentru clarinet și pian de cunoscutul clarinetist și profesor Eric Simon și publicată de Editura Bourne din New York, versiunea pentru două pianе aparținând cuplului Arthur Dlutemore și Jack Lowe; trebuie să reamintim aici și transpunerea coregrafică aparținând Irenei Lewisohn și prezentată de trupa acesteia la 29 mai 1936 pe scena cunoscutului teatru liric din New York — Manhattan Opera House.

Dar publicul american nu a rămas numai cu imaginea compozitorului, violonistului și dirijorului George Enescu, ci și cu aceea a profesorului George Enescu. A intrat în obișnuință ca atunci când se face referire la această ipostază a geniului enescian gândul să ne poarte la Yehudi Menuhin, celebrul violonist american, elevul de excepție al virtuozului român. Nu trebuie omiși numeroșii muzicieni din lumea întreagă care au asistat și au profitat de neprețuitele sale îndrumări în cadrul cursurilor de perfecționare predate de Enescu atât în Europa cât și în America, de pildă la Harvard University, The University of Illinois, The Mannes School of Music, The Manhattan School of Music. Cursurile lui de interpretare pentru violoniști instrumentiști și formații camerale erau foarte apreciate și solicitate, faptul că participarea era condiționată un concurs de admitere (la The Mannes School of Music) fiind un argument convingător. Elevii săi din Statele Unite au devenit nume de prestigiu internațional, la rîndul lor pedagogi de renume ca Leon Fleischer, (profesorul nu mai puțin apreciatului pianist André Watts), Hellen Airop, Ruth Steinkrauss Cohen, și lista ar mai putea fi lungită.

În perioada de amurg a interpretului, răstimp de care profita din plin creatorul, Enescu obișnuia să participe, în timpul său liber, sever drămuir, la serate muzicale organizate de muzicieni americani cunoscuți ca Helen L. Kauffman, William Kroll, Edith Wade; este vorba de așa numitele « jam-sessions » (în care programul era ales în funcție de dispoziția de moment a interpretilor), ele compensînd lipsa activității interpretative — vitală pentru Enescu. — Aceste seri muzicale aveau asupra lui efecte aproape miraculoase, descrise plastic de unii participanți, de pildă Helen L. Kaufmann: « dintr-un om bolnav, gîrbovit de durerile de artrită, deseori ducîndu-și mîna la inimă — un gest care avea să-i devină familiar în ultimii ani ai vieții ». . . la sfîrșitul audiiiei . . . « obraji i se îmbujorau, ochii îi străluceau, Enescu arăta sănătos; asemenea experiențe emoționale erau, evident, o binefacere atît pentru el cît și pentru toți cei-l ascultau ».

Anul acesta, cu ocazia împlinirii a 30 de ani de la premiera absolută a capodoperei teatrului liric românesc, care este *Oedip* (13 martie 1936) precizăm că, în lumina documentelor, Statele Unite ale Americii trebuie să adăugate țărilor unde s-a prezentat această excepțională creație. E drept că nu într-o formulă scenică ci într-o redare originală, a lui George Enescu. În anul 1950, într-adevăr, autorul lui *Oedip* a organizat audiația operei sale, pentru un grup restrîns de specialiști: « Enescu a relatat pe scurt acțiunea operei, apoi a cîntat preludiul cu o dulce expresivitate, povestește Helen Kauffman. Mîinile sale cu degete pătrate,

late, care cuprindeau octavele, cutreierau registrele în acorduri orchestrale disonante... Enescu interpreta diversele roluri cîntînd partitura de orchestră și interpolînd explicații în engleză acolo unde credea că este necesar. Vocea sa modula frumos, vorbind sau cîntînd ».

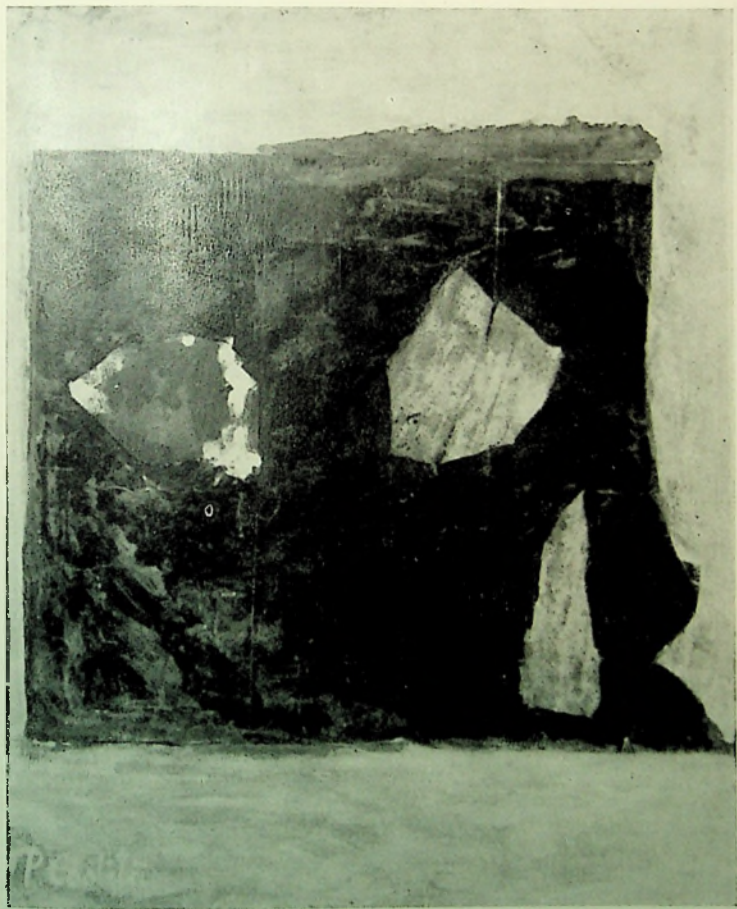
Într-adevăr, o versiune interpretativă originală care a lăsat, tuturor celor care au ascultat-o, o impresie neștearsă: « Era o muzică energică, stăruitoare, bărbătească, de o forță de transmitere ieșită din comun ».

Efervescenta activitate a personalității enesciene pe scenele de concert americane acoperind, în multiple ipostaze, o perioadă de peste trei decenii, a dat naștere totodată la aprecierile unor asociații muzicale de prestigiu ca asociația Beethoven, *The Bohemians* și *The League of Composers*.

Prima a programat la New York în 1939 un concert de autor, conținînd lucrări enesciene reprezentative ca *Dixtuorul*, *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* și *Sonata pentru pian și violoncel op. 26, nr. 2*.

Un fapt în aparență obișnuit, dacă presa n-ar fi publicat declarația președintelui asociației, Harold Bauer din care aflăm că « nici un alt compozitor, în afară de patronul sfînt al asociației (Beethoven — n.n.) nu a fost astfel onorat în cele 19 stagiuni de concerte ale asociației ».

O altă asociație muzicală de prestigiu, *The Bohemians* organizează în 1946 un concert festiv cu prilejul aniversării a 40 de ani de la prima audiție franceză a *Rapsodiei române*, iar *The League of Composers*, în 1950, oferă o recepție și un concert de autor în onoarea « compozitorului — dirijor George Enescu ». Și acesta ar putea să pară un fapt de rutină și protocol, dacă n-am afla din *The International Cyclopedia of Music and Musicians* editată de Oscar Thompson că asemenea omagiu nu se aduce decît celor mai « eminenți dintre compozitorii străini ». Ca o chintesență a sentimentelor reciproce dintre marele compozitor român și publicul său american (termen în care se includ și specialiștii) ne apare următorul fragment din ultima scrisoare adresată de Enescu lui Helen L. Kaufmann: « Sînt mîndru cînd mă gîndesc că americanii arată atîta interes lucrării mele (este vorba despre *Octetul op. 7*) și nutresc un profund sentiment de prietenie și admirație pentru Statele Unite ». Un excelent argument, credem noi, în favoarea articolului de față.



PAVEL CODIȚĂ

GERMINAȚII COSMICE

O frumusețe a trudei neascunse, asumată fără grimasă, statornicită indelebil în originalitatea ultimă a operei. Vocea nu știe de atracțiile ariilor de bravură, indiferentă la parada prestigiilor virtuozistice; densitatea efectului păstrează, irecuzabil zălog, triumfurile și sfîșierile unei înaintări mereu reiterate, — prea gravă pentru a nu fi, în adîncurile ei, umilă. Reluări tenace, transformînd opera, toată, într-un studiu perpetuu, făcînd din retrospectiva artistului un cîmp deschis de bătălii fără de oprire purtate: și biruite în măsura în care această « neîncheiere » a efortului transcende comoditatea mentală a prea simplelor bilanțuri, pozitiv-negativ, și logica lesnicioasă a unei curente « rotunjimi » formale.

Nimic curent, într-adevăr, în plenitudinea pe care o atinge Pavel Codiță. Ea nu încapă în tipare flegmatic aditive; rămîne vital vulnerabilă, pentrucă ascultă de o dialectică mai deschis, mai profund și abrupt formatoare. Deschis, acest mod creator, — trebuie s-o spunem — fără să semene totuși cu acel tip de pictură care se livrează dintr-odată privitorului, în efuziuni de o nerăbdare volubilă: și asta, la Pavel Codiță, nu din vreun orgoliu al dificilului. Ci mai degrabă pentru că, « pictor prin antonomasie » — după expresia lui Marangoni —, imun de orice consolantă retorică, el e obișnuit să se mortifice atît de franc pe sine, cu un scrupul atît de concentrat, încît n-are cum să se împrăstie, față de public, în atenții prompte și gureșe. Spița neodihnită căreia pictorul nostru îi aparține, aspru laborioasă, pînă la nefericire, se rezeamă, la răscrucea artei moderne, în grandioasa îndărătnicie a unui Cézanne. Între excomunicări și uimitoare elogii, la adresa altora, între cumplite îndoieli și scurte entuziasme, la adresa propriului său travaliu, blasfematoriu, rînd

◀ Cuib și frunze pe fond închis

pe rînd, și idolatru la adresa picturii — « sacré nom de Dieu de peinture » —, damnatul de la Aix înainta — și, cu el, soarta artei pentru veacuri întregi; căci nu elibera numai pictura contemporană, ci totodată marea moștenire a trecutului, adusă prin gestul său în-spre conștiința modernă; muzeul mileniilor, pe care îl ascunsese privirilor, pe care îl mascase ignobil potemkinada academistă. *Bun, rău*, ce însoamnă măsura unor astfel de epitete, într-un itinerar zbuciumat unde « realizarea » pictorului reconstruiește totul, pentru că are curajul să se pună radical pe sine însăși, la fiecare pas, sub semnul întrebării? Miza acestui joc cu absolutul, al acestui pariu despuiat și eroic, s-a vădit așa de vastă, — încît, lîngă Cézanne, ierarhiile de valoare, care fac parte din obișnuințele inocente ale breslei, par o curioasă frivolitate. În pendulările lui sufletești, imens dureroase, izbucnea uneori, odată cu izbitura pumnului în masă, această singură certitudine, care îl raporta *la pictură, nu la pictori*: « Je suis tout de même très peintre ! » « Foarte pictor ». Ce înălțime a fervorii e în acest imposibil superlativ, ce act de credință implică simpla lui rostire ! Cînd afli, la un pictor ca Pavel Codiță, — peste neînțelegeri, peste îndoielile de sine care l-au împins cîndva, să-și sfîșie singur pînzele robuste —, cînd afli o ireductibilă obstinație, mai viu hotărîtoare decît orice laudă, recunoști parcă, pururea fertil, exemplul de fatidică « intransigență » cézanniană: exemplul de asprime fără amăgire al cărei nume ar fi *pictura ca destin*.

Dincolo de înțelesul, evident *tipologic*, al unei astfel de raportări, fără să vrem ne vin în minte unele revelatoare conotații, istorice de data aceasta. Cînd presa, bunăoară, de o ineptă vervă, gen *Le Petit Parisien*, se exersa contra lui Cézanne, tratîndu-l drept « apucat, fantastic », « un véritable intransigeant », — termenul era servit publicului burghez aproape ca un denunț, chemînd la o vindictă iritată; ca un sinonim pentru *subversiv* și, mai ales, — atunci, la 1878 ! — pentru *comunard*. Nici o mirare dacă, în mod complementar, la talentele care săvîrșeau o decisivă mutație artistică, intransigenta într-adevăr revendicare a *picturalului*, intrarea fără de rezerve în *fatalitatea picturii* se înconjurau cu veghia trează pe care o reclamă un capital de luptă revoluționară; ba chiar făceau apel la un soi de vigilență a corpului plastic, în contra intruziunilor insolente ale « literaturii »: în contra verbiajului academizant, care își prolifera iresponsabil încărcătura de clișee represive, la adresa oricărei inovații. Vecin odată, la aceeași masă cu Zola și alți cîțiva literați din cercul aceluia, — povestește Valéry — Degas, care-i stăpîn

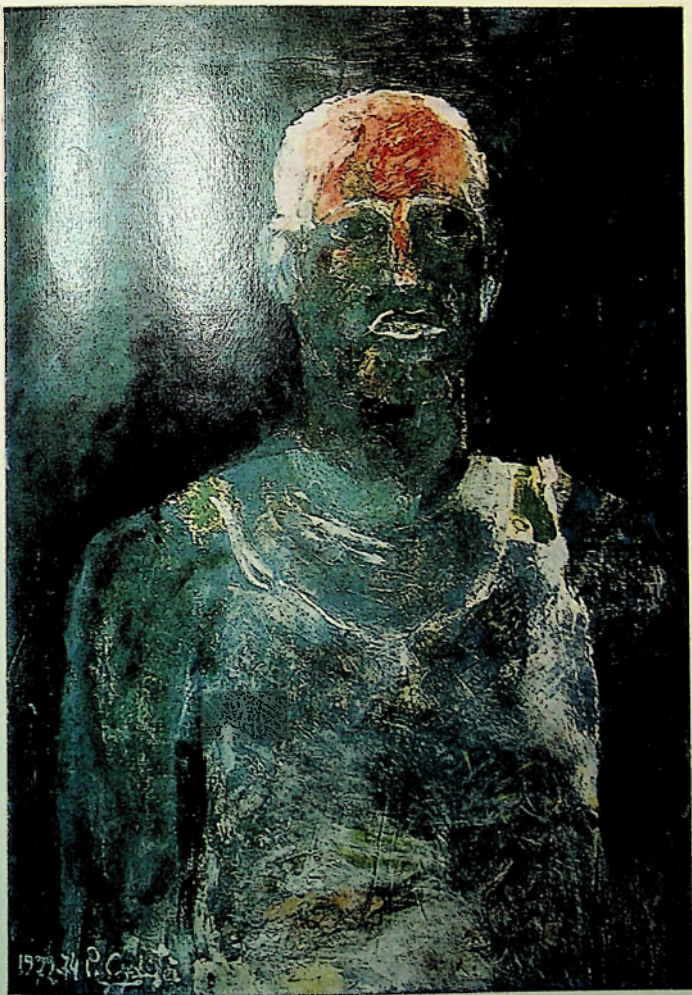




pe o cultură de trainice umanități, nu vrea să participe la bavardajul lor plin de suficiență și îi observă în tăcere: « Hé bien! Vous nous méprisez? » « Je vous méprise comme peine », răspunde el, memorabil.

Raporturile umane, de la o breaslă la alta, au fost destul de strînse la noi, după 1900,—dovadă, prezența Terasiei Oteteleșanu, de exemplu, în opera lui Ressu. Pictura bună românească s-a constituit, totuși, dacă nu într-o rezervație difidentă, oricum, sub pavăza unei conștiințe clare despre autonomia picturalului, ca fapt de expresie. E o tradiție care *obligă*, în sensul cel mai prob al calității, ea l-a susținut pe Pavel Codiță, într-o epocă agresată de literar, în anii dezinvolt înfestați de hipertrofia anecdotei. Formîndu-se lent, și lent asimilînd, durabil, substanța cea mai sigură a experienței pictorice românești, Pavel Codiță înțelegea atunci să slujească — în *Peisaje din vechiul București* (1949), în portrete solide ca acela intitulat *Babaca* (1954)—o linie de adevăr sufletesc și onestitate artistică: în răspăr cu retorica drăgălășiilor voioase și a expedientelor sunătoare, cu pictura care surîdea stereotip sau confecționa povestioare simpliste. Numele lui Pavel Codiță este inseparabil legat de atitudinea anti-retorică din arta românească a acestor decenii.

Anti-retorică, nu în sensul vreunui purism trufaș, ci în acela tocmai al unei responsabilități *totale* pe care artistul și-o ia direct în mîini, în fața lumii și a oamenilor: fără să se încredințeze succedaneelor verbale, fără să mizeze pe adjuvantul titlurilor sau pe vreun alt repertoriu de complezențe. O responsabilitate netransferabilă, așadar; întreață, și tocmai de aceea neputînd tolera amenajările emfatice: cuviința și sfîntenia vieții, seriosul, dificilul și « urîtul » induc în lucrarea artistului un ton de intimitate, sensibil, de pildă, în oricare dintre desene. Păsări planînd, bărci, altădată animale de circ, în cîteva rînduri figuri în interior, — aceste desene respiră refuzul constant al accesoriului și o voință de concentrare calmă a spiritului, fără duritate. Pînă și în crîmpeiele prinse din fuga vaporului, notația nu se lasă exasperată de viteză, înspre un *brio* temperamental. E o intimitate care atinge *candidul* nu pentru a abolii *știința* (ca să și-o dobîndească pe a sa, artistul, azi sexagenar, s-a străduit la șevalet dar și în îndelungi lecturi și meditații). Mari spirite ale veacului, Klee bunăoară, ne-au arătat, de altminteri, demult, în explorările lor, că naivul poate fi interșanjabil cu eruditul, că opoziția acestor categorii poate deveni, la fulgerul creației, o reciprocă răsfrîngere: jumătăți de nedespărțit, precum cele două fețe ale unui singur val de mătase.



Autoportret

Ca un balet fastuos și grav, de păsări nenumite, verde catifelate, și adânc, din noaptea unor spații ca de covor basarabean izvorâsc aici forme care nu se tem să întirzie într-un promiscuu fecund : al vitalei, surdei interiorități, și totodată al fantasticului impersonal. Fără exuberanță, curios austere, așchiile acestui duu firmament, de astrofizică agasantă și de intimitate tainic nearticulat ! Astfel, la Pavel Codiță, fabulosul nu se răsfăță în petrecere ludică; iar naivul nu se explicitează, în felul unei populistice *imagarii*, și păstrează miezul de *interioritate*. Față de barochismul *representării*, latent în fantasticul vertiginos și suav al unui Chagall, aici stăruie, ca un *arrière-plan* sever, spațiul moral al covorului, liniștea lui verticală; magnificența surdinizată în negruri, infailibil eficace, a covorului țărănesc de pe meleagurile unde e născut pictorul nostru, — lângă Cristineștii lui Hasdeu.

Somptuozitatea operează fără prejudecăți, la Pavel Codiță, în colajele, de pildă, care pregătesc sau refac, paralel, drumul unor picturi; în radicalitatea lor imperioasă, în degajarea lor dinamică, subordonate însă strict raporturilor picturale. Nici o ostentație « poveristică » în a folosi aplicații de colaj chiar peste suprafața unor uleiuri; făcînd accidente de materie perfect sudate pictoric, nealterînd impresia de *directitate*, deloc grea, a tabloului. Cu negrurile lui rumenind fumegos-aurii, un astfel de tablou de mici dimensiuni, intitulat *Cuib și frunze pe fond închis*, ar putea sta lângă piese exemplare ale colajului. Am văzut astfel de piese, la Muzeul din Hanovra, de pildă, cabinetul consacrat lui Schwitters, artei lui de asprime bărbătească și de fast paradoxal, în materii precare. Ași spune că rupturile de accent pe care le poartă cu sine colajul îi dau ocazia pictorului nostru, nu să-și rătăcească ponderea lui gravă, ci să ne împingă, neașteptat, înspre falezele unui tărîm metafizic. Și iată, în alt colaj, dar și în uleiuri, negrul just și ușor — la antipodul opacității academiste, hrănit pe dinăuntru, vuind, ai spune, ca de ierburi fragede, vast de săgetări ale unor forme împungătoare și nervoase. Aripă sfîrșitor verzi, plutiri cu chip de ombelă, altădată horbote albe și zmee, parcă în noaptea lumilor s-ar fi strecurat un duh de primăvăratecă fitomorfie.

E o noapte care nu seamănă cu golul original, cu acel vid absolut, în care vocea și-ar încerca pentru întâia oară puterile; în care punctul și linia, elementele ultime ale expresiei, s-ar rosti distinct precum vocalele din faimosul sonet rimbaldian : definitive, implacabile, înscrise serpentin sau acut pe negruri ce se aștern hieratice, — catapeteasmă neclintită a lumii, după moartea soarelui. Ați înțeles,

vorbesc despre Kandinsky, despre fondurile de negru, înghețat sublimo, ale maturității sale târzii. Și nu cred că are a ne speria ecoul unor asemenea uriașe nume, când încercăm să circumscriem o efortare de aceea a lui Pavel Codiță. La ele se raportează, vectorial desigur, seriozitatea demersului său și amplexarea tenace a efortului său de cultură. Cum nu mi s-a părut o enormitate blasfematorie, opinia unui confrate, pictor, care spunea că, pentru el, rezonanța îndesată și gravă, proprie lui Codiță, înseamnă astăzi, în arta noastră, ceea ce însemna Petrașcu între cele două războaie. O recurență, neîndoielnică, care n-ar trebui interpretată *ad litteram*, ca și cum geniul secret ce prezidează la destinele unei durate colective s-ar fi îngrijit de o asemenea precisă transmisie a rolurilor. Dar poate fi prețioasă ca indiciu al unei nevoi de *lectură continuă*, peste generații, — în jocul de funcționalități convergent modulate, care determină identitatea unei școli naționale.

Metafore, de fapt, pentru a spune coerența unei culturi, astfel de ipoteze riscă uneori să unifice experiențe prea sensibil diverse. Așa, supoziția pe care o avansează, într-un comentariu vivace, Cristina Condiescu: «Acum un secol pictorul ar fi părut un barbizonist tentat de descoperirile luministice ale impresionismului. Dar, chiar și acum, impresia de pictură de *sous-bois* nu e total falsă, dantelăria formelor verzi-gălbui ascultînd de o ordonanță geometrică amintește, ca o «relicvă», de petele de clar filtrate de crengi deasupra covorului de mușchi al acelei picturi, sau citează logica decorativă a unor scoarțe populare...» Formula îmi pare, în bună măsură, inadecvată, neținînd seama de punctul spiritului, nu doar al văzului, spre care pictorul își înalță spațiile, într-o perspectivă esențialmente verticală: așternutul de lumini vegetal înfiorate, nu-l afli aici, simplu, la orizontul ochiului, ci pogoară, infuz, în adîncuri de germinație subterană sau crește în luminișuri cosmice. «Un barbizonist tentat de descoperirile luministice ale impresionismului» — ar fi tocmai, *grosso modo*, definiția unui Nicolae Grigorescu! Și încă, o definiție care n-ar da seamă de privirile extatice și totuși nobil ambițioase, pe care meșterul le arunca spre cerul marii picturi universale. Acel vast *sous-bois* de tinerețe, de la Muzeul de Artă, *Toamna*, elaborat acolo, în mediul vestitei păduri de la Fontainebleau, e grandios și diafan ca un Poussin care ar visa la ultimul Tițian.

Nu e în cauză, de bună seamă, pozitivitatea fenomenului de artă care a fost, în veacul al XIX-lea, Barbizonul: loc al atîtor încordări moderne — Cézanne revine acolo pînă târziu, la 1894-1895 —, loc al atîtor elanuri și izbînzi profund naționale, pregătind, în ce

ne privește, superba ecloziune a *peisajului românesc*. Față de care nu poți decât suride, când citești astfel de iresponsabile declarații, prin care un pictor, Sabin Bălașa, își semnală nu demult piramidala importanță: « Pentru prima dată în pictura noastră nu afirm Barbizonul de acum ». Ca și cum acel rustic, cordial Barbizon, care ne-a prilejuit opere inatacabil românești — prin Grigorescu și Andreescu — ar fi fost un Babilon, ucigător de simțire națională !

Dar, dincolo de filiațiile ce se interferează în plinătatea de sunet a picturii lui Codiță, să revenim la timbrul său caracteristic, marcând disponibilitatea profundă a negrurilor sale — nu înghețate într-o ontologică negație, într-o solitudine a nimicului, ci zburlindu-se de valențe deschise înspre organic, înspre multiplicitatea vie a fapturii. Ceea ce se dublează, la nivelul semnelor, printr-o deschidere lăuntrică, ferită de codul « stilizărilor »: ele preferînd, parcă, o anume « nehotărîre », o moliciune fără orgoliu, unui tratament care să le înțepenească și să le smulgă din palpitul germinatoriu al vieții. Sub o asemenea zodie interioară, tabloul devine echivalent al covorului nu într-un sens fie oricît de sărbătorește *ornamental*, ci rămînînd strict *pictură*, — cu acea aparentă *chimie*, neescamotabilă, care e prețul și semnul de maturizare al atîtor rebele, mirifice vocații; *chimia* fosforescentă pe care bătrînul Chagall îmi spunea, visător, că n-o înțelegea altădată, în timp ce astăzi reduce la ea, francamente, întreaga problematică a picturii. Tînăr fiind, ca și prietenii săi cubiști, îl detesta pe un meșter ca Bonnard, îl vedea « bucătărin » cu prea savantă aplicație la șevalet. Anii l-au învățat să-l admire tocmai pentru asta și — îmi vine să adaug — să coincidă cu el în profunzime. « Bucătăria » lui cristaliza pe pînză răcoare de zăpezi impalpabile, culese din creuzetele unor surîzătoare, transmutații, — din carnea piersicilor ori din foirea de păun a frunzișurilor.

Transmutațiile își *ajung*, cumva, în « chimia » lui Pavel Codiță (*Chimie* era chiar titlul unei compoziții, în urmă cu vreo zece ani), transmutațiile nu ricoșează dincolo de vasul plin al picturii. Iată, am poposit lîngă un tablou, *Compoziție cu păsări pe fond închis*, unde zburătoarele vin să se prindă ca într-un ritm de secrete lasso-uri, în magia unor tonuri de verde-gri și negru. Stăruie în pictură, în densitatea ei, în timbrul parcă înăbușit, amintirea covorului, — dar nu ca o translație decorativă; ci închegată în univers pictoric, chemîndu-te să te apleci asupra ei, să te cufunzi ca într-o oglindă saturată, cu grote de verde obscur, vrăjitoarește adînci. Un tremur de fertilă ezitare în desenul petelor clare, bitlani reinventînd aceeași formă, — fără fast de



• Aurelia

detalii, fără pletorică exuberanță a particularului. Sunt omogenă, însă nu meschină, ca traseele tainice dintre o formă și alta, lumea își ajunge, saturată vast. Tipar mental venit poate din experiența covorului — acela privit, purtat în memorie, și acela creat, în tehnicile tapiseriei —, *limita*, conștiința asumată a limitei, e dincolo de tentațiile tragicului; desimea imaginii conține în ea un himeric de multiplicări lăuntrice, — ca să respire, n-are trebuință de interstiții. Operează într-asta, bănuiesc, și exemplul lui Braque, pe care pictorul nostru l-a interogat multă vreme, cu un fel de pîndă iubitoare. Ca în imaginea ilustrelor lui păsări, care răzbat o lume fără fisură pentru zbor, atît de egal coerentă, — la el, scria Gaëtan Picon, « tout est objet, parce que qu'il n'y a qu'un seul objet — l'espace plein » — nu e nevoie nici aici, în tabloul nostru, de rarefierii anume menajate pentru vis; căci visul stă, *încapă* fără sacrificiu, în plinătatea picturii.

Pasărea, care devine frunză vislind în spațiu, în atîtea dintre tapiserii, pietrele, — stînci sub lună —, ca niște fructe amorf umile înnotînd în efluvii de materie ce pulsează, vital, — imersiunea aceasta e a artistului însuși, care năzuie, parcă, să se simtă șiroind mereu de concreta pozitivitate a lumii; cu umerii tălăzuiți de această caldă consimțire, — așa cum, într-o tapiserie, aceea de pe copertă, ninge cu flăcări de aur vioi, cu flăcările unor Rusalii profane.

Un fel de « bunătate cosmică », de solidaritate cu miezul primordial al lucrurilor, se insinuează, dealtminteri, și în imaginile cele mai spectrale, în străluminările de o stranie autoritate ale unor tablouri, fosforescente ca un mucegai saturnian. Căci, situată dincolo, bunăoară, de sensul sacrului și dincolo, paralel, de acela al demoniului, arta lui Pavel Codiță a vădit în ultima vreme, în cîteva portrete, o ațintire crudă a privirii, — care, original, nu împinge modelul spre grimasă, ci, absorbînd tresăririle individuale, îl poartă către un *arrière-plan* mitic. Astfel, ființe din intimitatea cotidiană a artistului (*Aurelia*) capătă o gravitate de prezențe ancestrale, vizionar, acest neo-expresionism plăzmuie duhuri fără de zbucium « gotic », chipuri înfășurate ca într-un calm jăratec astral. În fine, sfîdînd analiza, figură de bestiar totemic gravă, *Felina verde* — de un verde mineral pe adîncuri de noapte. Scutită de livresc, și ea, se instituie, fascinantă, în expresie a unei bunătăți primordiale: asemena unei uriașe figuri zodiacale care, fără tumult, cu un soi de proteguitoare stingăcie, ar putea înveli lumea toată.

Germinație cosmică



« Stîngăcia », de obicei, are un accent chthonian la Pavel Codiță; îi priește să păstreze în ce face o urmă de *humus* și — etimologic exact — de *humilitate*. Ca mitologica Persephone care se aplecase să culeagă un crin, cînd pămîntul s-a despicat, vădindu-și sub ea adîncurile, pictorul se așternuse în luxurianța unui vast cîmp, — o tapiserie semănată tot cu crini, imperiali, cu lungi potire, — cînd s-a produs, pentru opera lui, deplina revelație a puterilor humei, desfacerea ei exaltantă pentru cuget, într-o fierbere germinatorie împinsă pînă la marginile universului. E o culminație firească în drumul de pînă acum al pictorului nostru, în îndrăzneala sigură cu care Codiță mînuiește negrul. Această « regină a culorilor », cum îi spunea Tintoretto, care ne-a lăsat atîtea glorioase « nocturne în plină zi », în viscolirea de invenții geniale de la San Rocco; negrul atîtor dificile, mereu proaspete triumfuri, de la acela de stagnantă, obsesivă feerie a cerurilor lui Uccello, pînă la Velazquez, Manet și Matisse; pînă la tăcuta coroziune, de întuneric care arde tăcînd, care pironește și mîntuie, în pictura lui Rothko.

Iată, așadar, față de simplificările simbolismelor curente, sustrase marii culturi, iată, prin Pavel Codiță, o întoarcere la negrul originar, al fecundității, al frămîntării fertile; întoarcere la adevărul simplu că aceasta e culoarea brazdei și totodată, implicit, la anticul înțeles egiptiac, întoarcere la originea chthoniană a atîtor concretizări mitologice, a numeroaselor zeițe mume, mari patroane ale fertilității. Mitografii ne amintesc, deasemeni, că Isis, Diana din Efes, Kali, în India, erau reprezentate în negru, că o piatră neagră simboliza, pe Palatin, Magna Mater, că neagră, în sfîrșit, este Ka'ba din Mecca. Culoare a vieții, așadar, în expansiune, nu prizonieră a convenției ingrate care o face semn de doliu, negrul a intrat, la Pavel Codiță, într-o învăluitoare serie de suple raporturi; a trecut în griuri-argintii, răsărind sub celelalte tonuri, ca o textură subtilă și fermă, s-a împreunat ferice cu zone de verde viu fără virulență, a întîlnit scăpărarea unor grăunțe de oranj, sîmburi din focul interior al pămîntului. Instinctual elocventă și totodată riguros orchestrată, liberă în execuție, directă în atac, dar spiritualicește îndelung maturată, enorma pînză care e *Germinația cosmică* închipuie un moment înalt al artei noastre.

Totul proclamă în ea puterea cosmic creatoare a vieții, parcă lumile au consimțit să se rostogolească vast, irepresibil, parcă sferele înseși au început să germineze, devenind grandioase lehuze. Turgescente de spațiu, de întrepătrunderi și străfulgerări, boante



Compoziție cu păsări pe fond închis

alveole conținând, în ovalul lor imperfect, semințele unor mari expansiuni viitoare, formele acestea — *forme* sau mai degrabă, artistotelic, *forțe*? — sintetizează un joc de închegări și treceri, în care înlăuntrul devine înafară, în care massa și cu subțirile se compun inextricabil. Un joc organic, vibrând de energia înverșunată a lujerului și a frunzei, mai teribilă, în candoarea ei, decât proliferările rino-cerontic daliniene. Ca într-o sfidătoare perspectivă de *fantascienza*, aceste stranii, plutitoare containere îmi pare că poartă semințe pentru niște semiramidice, împungătoare grădini, care să se ivească pe acoperișul lumii.



P E R S P E C T I V E

CORNEL REGMAN

DIALECTICĂ—TRADIȚIE—INOVAȚIE

Vorbind despre tradiție și inovație în literatura română, subiect care cu oarecare obstinație revine cînd și cînd în actualitate, aș vrea să mă delimitez de la început de cei care văd în cele două concepte niște cîmpuri net-contrastante, pornite să se interdevezeze. Pentru inovaționiști, tradiția nu există decît ca « literatură », termen cu care, de la avangardism încoace, se desemnează balastul împovăraător al memoriei culturale. Dimpotrivă, fanaticii tradiției tind să vadă în orice operație de înnoire și experimentare, și chiar numai de altoire pe trunchiul local a unor stimuli din afară, lucrarea unor ființe lipsite de reazem, a unor conștiințe « fără țară ». Cel puțin între cele două războaie mondiale, opoziția aceasta era trăită în termenii ei adesea dramaticei, mai totdeauna cu intoleranță. Agresivă a fost în special reacția « neoașiștilor » de diferite nuanțe, de la neosămănătoriști rudimentari prin vocație, pînă la purtătorii de steag politic în culorile dreptei. Cît despre acțiunea frondei novatoriste, ea n-a depășit la început caracterul unei larme provocatoare, juvenil-inconformiste, și deci sfera unei retorici a desfidării. . . Abia atunci cînd sfidarea și-a descoperit și obiective din afara literaturii, mișcarea novatoriștilor, mai toți suprarealiști, a căpătat un sens. Căci fără să prindă de veste, morbul « literaturii » de care voiau să elibereze epoca, îi marcase și pe ei.

Acțiuni mai degrabă cenaculare, de grup și chiar de trib, agitînd programe desfășurate exclusiv pe orizontală, care nu necesitau decît cel mult o ingeniozitate a completării, o energie leneșă a concreșterii, după modelul unor binecunoscute jocuri distractive, tendințele despre care am vorbit, atît tradiționalismul degradat, cît și avangarda tiflei se situează în afara eforturilor de căutare creatoare și de construcție din care s-a născut cea mai strălucită perioadă a literaturii noastre, cea interbelică. Literatură ce nu s-a înspăimîntat de a fi modernă — « modernistă », era cuvîntul — sincronă cu direcțiile mari ale începutului de veac (în poezie: experiențele postsimboliste, apoi expresionismul, ermetismul, ceva mai tîrziu suprarealismul, în proză: psihologismul, existențialismul), fără ca aceasta să însemne cîtuși de puțin abandonarea preocupării de a asigura răsadului primit, în climatul și solul de acasă, condiții optime de dezvoltare. Pînă într-atît că a făcut din curentul zis tradiționalist sau tradiționalism o modalitate de prestigiu de a exista și a se manifesta original a spiritului modern în expresie românească. Într-adevăr, ceea ce se numește tradiționalism sau mișcare tradiționalistă și care nu se confundă cu neosămănătorismul interbelic sau cu diversele programe de etnicizare, dictate de impulsuri cel mai adesea extraliterare, s-a dovedit a fi experiența literară cea mai fecundă a epocii, și ea depășește mult în însemnătate — am în vedere mai ales domeniul liricii — contribuția simplei nevoi de sincronizare, altfel zis, a modernismului. Experiența despre care vorbesc îl înglobează desigur; încii de toate, pe Tudor Arghezi, în care E. Lovinescu vedea « sinteza poeziei moderniste și tradiționale », dar astfel de « sinteze » au realizat, în grade felurite de tensiune,

și Lucian Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu; ba chiar Ion Vinea, B. Fundoianu și alții încă, trecuți de Lovinescu printre «extremiști», și-au educat lirismul în sensul unei anumite receptivități față de aspectele și chemările comunicării. În acest context, Tudor Arghezi este totodată expresia cea mai imprevizibilă, cea mai ingenioasă a jocului de contraste ieșit din împrejurarea că un spirit artistic prin excelență individualist și rebel (în care recunoaștem o dominantă a sensibilității și psihologiei artistului modern), își asumă o seamă de prerogative specifice poetului-emisar, colector și potențator al avutului spiritual propriu comunității de limbă și destin din care face parte. De aici desigur toate acele tensiuni, împăcate sub semnul creației, dar care se simt la nivelul cel mai concret cu putință, acela al limbii, ceea ce și face ca sintezele cu pricina să nu fie simplu autohtonism estetizat, din care, de altfel, am avut și avem atita, sau niște decorațiuni moderne flând specificul locului. De aceea și putem spune că Tudor Arghezi a inventat un nou instrument de expresie, înțelegând prin aceasta că poetul a făurit, cu uneltele ultraperfecționate de care dispunea, un limbaj liric capabil să concentreze în cuvânt potențialități inestimabile, exact acele potențialități de care limba poeziei românești avea nevoie în epoca progreselor enorme pe toate planurile activității spirituale. Acțiunea poetului Arghezi, deosebită sensibil de a foiletonistului, artist și el în ultimă instanță, se va exercita cu precădere chiar asupra formelor și a tiparelor tradiționale, cărora, ca și Eminescu altădată, le va inculca valori noi, o semantică revoluționată, o sintaxă de energii și opoziții stăpinite. Istoriceste, explicația acestei înnoiri pare simplă: desăvîșirea învățturii la școala simbolismului, mai precis a baudelaire-ianismului, a unei noi poetici, opusă celei vechi, dominate de retorism, instalarea într-un limbaj modern, întru-totul adecvat realităților și necesităților spirituale noi ce și-au făcut loc în poezie. O asemenea explicație ne-ar putea satisface, cu condiția să nu uităm că revoluția făptuită de Arghezi, tocmai fiindcă e o revoluție, atinge și straturile de adâncime: limba poeziei românești a suferit o grefă decisivă, ce s-a soldat cu rezultate excelente. Două moduri de articulare au fost puse în contact, unul încă arhaic și nedesăvîșit, deși cu infinite disponibilități, celălalt șlefuit prin secole de cultură și exercițiu analitic, și din această întâlnire, cea dintîi norocoasă între limba poeziei franceze și a celei românești, favorizată și de momentul estetic, prielnic travaliului și disciplinei, poezia noastră a cîștigat o dimensiune ce-i lipsea: densitatea, gustul nuanței și al exactității, bogăția uluitoare a senzoriului. Venită după revoluția eminesciană, care în contact cu lumea germanică și în primul rînd cu adîncă reflexivitate a limbii sale poetice, făcută parcă anume să gîndească «în basme», să vorbească «în poezii», a provocat deșteptarea latențelor fabuloase și vizionare ale gralului românesc fundamental și i-a descătușat forțele expresive din sfera imaginației, a «farmecului» muzical și a dorului, — revoluția argheziană, prin întreg sensul ei, exprimă aspirația spre contemporaneitate a aceluiași grai, pe care nu-l satisface, oricît de prestigioasă ar fi, unilateralitatea. Aparent, Testamentul arghezian pare puțin prielnic dovedirii unor astfel de susțineri. În realitate, tocmai creațiile cele mai «tradiționaliste» ale lui Arghezi, cele mai saturate de specific, totodată de conținut social-uman, sînt mai probante sub acest raport, dovadă convingătoare a radicalității unei arte poetice pe care n-o ține captivă nici barierele orașului, nici ale neologismului. Să ne reamintim prima strofă din Testament: *Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte / Decît un nume adunat pe-o carte / În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei pînă la tine, / Prin rîpi și gropi adînci / Suite de bătrîni mei pe brînci / Și care, tîlnăr, să le urci te-așteaptă / Cartea mea-i, fiule, o treaptă.*

Se poate remarca aici prezența în număr apreciabil a participiilor trecute («nume adunat pe-o carte», «seara răzvrătită», «rîpi și gropi. . . suite de bătrîni mei»).

jucind un dublu rol: de verbe în stadiu potențial, care asigură mai ales înjghebarea amplului *legato* sintactic, și de calități încărcate de o energie concentrată. Vin apoi dislocările, inversiunile, izolările, formele eliptice («care, tînăr, să le urci te-așteaptă». «Cartea mea-i, fiule, o treaptă»), colaborind din plin la același *legato* tensionat. Surprinzătoare în felul ei poate fi socotită sintagma notarială «drept bunuri» în locul formulei consacrate «drept moștenire». Toate aceste elemente participă la un tip de comunicare poetică specific elaborată, analitică, în nici o legătură cu spontaneitatea și retorismul cărora păreau a le fi fost sortite pentru veșnicie reprezentările vieții arhaice, populare și sentimentele civice. Pe de altă parte, pentru a spune adevărul, aceste reprezentări și sentimente n-au pierdut nimic din autenticitatea lor, strămutate în noul tip de comunicare, nu lipsit nici el de o anumită oratorie, a cărei osatură însă — nu și lexicul, nu și natura imaginilor, nu și direcția patosului — trebuie căutată în stilul dens-sinuos al tragediei raciniene: *E-ndreptățirea ramurei obscure / leșită la lumină din pădure / Și dînd în virf ca un ciorchin de negi / Rodul durerii de vecii întregi*.

Întrearea poetului în universalitate e favorizată, între altele, de chiar acest măritiș — ca să folosesc o metaforă argeziană — al unei discipline suprem educate, latine prin excelență, cu un fond imperios plastic, de o concretețe împinsă pînă la teroare și miracol, mărturisind aventura unei limbi în care aluviunile istorice și întreg particularismul unei alcătuirii psihice și moral-spirituale colective, împărțită între aspirație și trudă sisifică, își spun cuvîntul.

Cu alte componente, fenomenul se repetă cu Lucian Blaga, cu Ion Pillat, poeți de prim plan ai zestre comune a secolului nostru, avuție ce nu va mai putea fi contemplată satisfăcător fără să se aibă în vedere experiența lirismului românesc, care nu e simplă *adaptare*, proces de diferențiere consecutiv imitației; cel puțin în cazul lui Lucian Blaga, expresionismul european s-ar lipsi de o experiență esențială fără cunoașterea sondajelor în lumea magicului și a zonelor metafizice întreprinse de poetul din Lancrăm, și a cîștigurilor pentru poezie ce au decurs de aici.

În cele de pînă acum, am avut în vedere mai ales explorările fructuoase ale unor mari creatori formați organic la școala poeziei moderne și care îi aplică tehnicile în domenii pînă atunci necercetate, tot atît de organic cunoscute. Pentru cei ce-i cunosc, încă puțini, ei au făcut să se modifice astfel nu numai harta poeziei, dar și granițele a ceea ce s-ar putea numi experiență poetică universală, la un moment și într-un cadru dat. Nu e însă singura posibilitate de a lua act de complexitatea raporturilor dintre inovație și tradiție în literatura noastră, căci, de pildă, formula răsturnată se dovedește la fel de productivă. Am de astă dată în vedere pe acei scriitori și acele programe literare care, propunîndu-și schimbări de substanță, de orientare, o reformă decisă a conținuturilor, ieșirea dintr-un «pitoresc» la care — să recunoaștem — tradiționalismul predispucea oarecum, nu rup pentru aceea toate punțile cu tradiția, dar rețin din ea mai ales elementul modelator, stilistic și se înscriu, nereflectat, în continuarea unor indicații pe care literatura trecutului le conținea uneori abia în murgure.

E bine cunoscută acțiunea decisă a lui E.Lovinescu în favoarea urbanizării și intelectualizării prozei românești, într-o perioadă de predominare a prozei cu subiecte rurale, iar în legătură cu aceasta din urmă, sublinierea fermă de către critic a necesității de obiectivare: dublu atac împotriva fortăreței sămănătoriste, aîd din afara zidurilor, cit și dinlăuntru lor. Urmările acestei acțiuni au fost dintre cele mai fructuoase. În ambianța cenaclului lovinescian s-a dezvoltat ca romancieră Hortensia Papadat-Bengescu, iar Camil Petrescu, celălalt exponent al prozei românești moderne e de asemenea, într-un fel, o descoperire a criticului. Dar întemeierea roma-

nului de analiză românesc, prin cei doi mari prozatori, nu exclude înscrierea eforturilor lor în continuarea unor *deprinderi de lucru* ale mai vechii narațiuni românești. Hortensia Papadat-Bengescu ridică la putere un tip de observație și o modalitate de comentariu (G.Călinescu îi spune colportaj) pe care literatura povestirilor cu tîrgovești și boiernași de la începutul secolului o presupunea în formele taciunii și birfei, în timp ce Camil Petrescu trăiește încă în obsesia eroilor înfrinți din proza posteminesciană. Tradiția e prezentă subteran în aceste tropisme, care nu diminuează — evident — noutatea de substanță adusă de romancierii în cauză, dar o particularizează potrivit cu niște secrete linii de forță. Ceva asemănător s-a petrecut în poezie, căci, de pildă, eforturile lui Ion Barbu în direcția esențializării și purificării lirismului, acțiunea lui decisă împotriva « poeziei leneșe », în care vedea invazia pitorescului, n-au izgonit din dragostea sa « geniul impersonal și feremecător al înțelepciunii tîrgovești » întrupat în Anton Pann. De aici « balcanismul » ca pecete stilistică, propriu unei părți din poezia lui Barbu (« ciclul balcanic ») și chiar din literatura română: Ion Luca și Matei Caragiale. S-a vorbit apoi, și nu fără temei, de existența unor sunuri preargheziene la îndepărtatul Dosoftei, prefigurind ceva din poezia religioasă a urmașului, după cum elegia eminesciană e sigur că a hotărît așezarea figurilor în ritualul eroticii argheziene, poezie altfel atît de modernă ca expresie, perfect sincronă cu sensibilitatea și trăirea modernă a sentimentului.

Poezia românească a ultimilor ani, inovatoare și receptivă în atitea privințe (sînt explorate numeroase posibilități de contact cu literaturi pînă acum mai puțin frecventate de poezii români: cea engleză și americană, cea italiană etc.) nu pierde totodată din vedere să sporească ocaziile de întîlnire cu tradiția (în ambele forme evocate) și chiar să deschidă noi itinerarii. Mă limitez la un singur exemplu recent. Apreciatul poet care e Ioan Alexandru, adept al glăsurii pindarice, avînd așadar ca model o « voce fundamentală » a omenirii a fost condus, prin chiar aceasta, să fie descoperitorul unei clasicități arhaice la fel de autentice: universul transilvan al înaintașilor săi țărani, în configurarea căruia discipolul cîndva fidel lui Blaga, se slujește de sugestii mai puțin scontate din Octavian Goga și chiar Coșbuc. Locul « apostolului » nenumit al lui Goga îl ia, într-un poem recent al său, Picu Procopie Pătruș, figură reală de artist popular, văzut mai puțin ca zugrav și miniaturist, cît mai ales ca însuflător al duhului românesc în vechea Transilvanie robită. Mișcarea vie a afectelor prînsă în strofa lui Goga: *Întreg poporul ia aminte, / Ascultă jalnica poveste, / Și fusul se oprește-n mină / Înduioșatelor neveste. / Moșnegii toți fărîmă lacrimi / Cu genele tremurătoare / Aprinși, feciorii string prăseaua / Cuțitului la cingătoare, această mișcare se transmite ondulatoriu, cu aceeași frecvență, și în poemul lui Ioan Alexandru. Dar cadrul descris nu mai e strict social, ci mai degrabă dens-mitic, iar adevărurile aflate au tăria, ca în fața primelor comunități creștine, a lucrurilor revelate: *Pină la miezul nopții aloile / De leac ung pragul de deasupra în fiecare casă / Și pruncii-n leagăne sunt miruiți / Pe frunzi din bucuria / Slavei ce se lasă. Picu e / Picătura de aloi ce mingiea țîșnile / Furtunii, să nu mai scîrțîiască-n univers / Cîntările de dor ce le trimite românii. Să treacă / Lin și lunecînd ușor ca umbra cerului pe-o / Patrie de gheață, precum / Un zumzet auriu de roi scăpat / Din rai în zori de dimineață. Cîntă / Muierile torcînd fuiorul lor, bătrîinii lăcră / Mează lingă vatră, bărbații împrejurul / Pătrușului păstor, deprind să-și frîngă inima / De piatră. (...)**

Încît o concluzie pare a se impune chiar de pe acum: într-o literatură cu vocația deschiderii cum este a noastră (deschidere atît spre sursele dinăuntru, cît și spre variile indicații ale lumii moderne și ale artei universale, noutatea se prezintă mai rar sub forma rupturii, după cum, la rîndul ei tradiția e departe de a fi tiranică, împovărătoare.

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

GEO ȘERBAN

DEMNITATEA ERUDIȚIEI

De mulți ani, absența unei monografii închinată lui Bălcescu, a acelei sinteze de anvergură și intensă vibrație cum ar pretinde pasionanta lui personalitate, era compensată provizoriu de asiduitatea cercetărilor profesorului G. Zane, concretizate într-o ediție academică din *Operele* istoricului pașoptist, precum și în numeroase expertize adiacente: comentarii la text, articole aplicate, exegeze minuțioase ori studii globale introductive. Acum, toate aceste contribuții interpretative, distribuite dealungul unei laborioase munci de benedictin prin biblioteci și arhive, sînt reunite într-un singur volum, ceea ce le dă dreptul să aspire la pecetea definitivului și le dezvăluie, datorită imprevizibilelor simetrii reciproce, — dincolo de valoarea intrinsecă, inițială, — drept apreciable contribuții la fundamentarea și grăbirea mult așteptatei sinteze.

Probabil că tocmai aici se identifică adevărata rațiune, justificarea volumului astfel alcătuit. Sub înfățișarea mozaicului, subzistă, răzbate la suprafață, pe parcursul lecturii, un sens al construcției în perspectivă. Texte izolate la vremea lor, redactate la distanță, uneori de zeci de ani, fac proba unei înțelegeri unitare, respiră un suflu comun, își preiau și își completează sarcinile, de unde rezultă că n-au fost concepute la voia întâmplării, sub impulsuri dispartate, contradictorii. Se stabilește, deși invizibil, un eficient sistem de vase comunicante, apt să favorizeze mișcarea și întreținerea ideilor la același nivel ridicat, dozarea și echilibrarea argumentelor pe toată întinderea demonstrației. În felul acesta, analizele își răspund unele altora, chiar dacă fiecare vizează alt aspect din evantaiul diverselor laturi ale activității înflăcăratului învățat și revoluționar de la 1848, de la concepția istoriografică sau programul agrar, pînă la relațiile umane întreținute cu prieteni și adversari; toate se sprijină între ele și converg spre definirea cît mai exactă a prezenței lui Bălcescu, îmbrățișată într-o viziune, nu integrală (cît timp, bunăoară, este absentă abordarea estetic-literară, estimarea laturii de creație, măcar sugestia existenței unor valori artistice implicite), dar ferm integratoare, ambițios preocupată să obțină, din succesiva punere sub lupă a unor parcele izolate, ima-

ginea suverană a ansamblului. Nici acele capitole dedicate excursului socio-politico-economic, — de reconstituire a elementelor intrate în coliziune pe scena epocii —, nu flotează independent, fără a-și revela ponderea bine precizată în susținerea și definitivarea unei asemenea priviri totalizatoare. De aceea pot să și stea împreună, fără să se incomodeze și fără disonanțe, pagini din 1946 și 1969, din 1974 în vecinătatea altora vechi de peste patru decenii.

Cel mai îndepărtat text din volum, reluat după « Viața Românească » din aprilie 1927, examinează interferențe și similitudini de idei între Marx și Bălcescu, și, cum mărturisește autorul în actuala prefață, a fost scris la « insistența neiertătoare » a lui Ibrăileanu. Precizare în multe privinți semnificativă ! Mai întâi, prin evidențierea faptului că interesul lui G. Zane pentru Bălcescu a debutat în climatul de gândire democratică, anti-retrogradă și nespusă dogmelor conservatoare, proprie cercului ieșean dirijat de teoreticianul *Spiritului critic*, — împrejurare de bun augur, cu consecințe ce se întrevăd în suita ulterioară a interpretărilor viitorului exeget. Tocmai ținuta rectilinie, receptivitatea la ideile progresului social — prin prisma cărora va actualiza, în repetate rânduri, principiile și figura lui Bălcescu, folosindu-le ca o replică drastică împotriva tendințelor de mistificare a trecutului nostru și de încorporare abuzivă a istoriei la obscurizante ideologii exaltate — constituie liantul intern al culegerii prezente și îi asigură amprenta omogenă. Mai luminează apoi, aceeași precizare, o anumită coincidență de ordin morfologic, lăuntric, de natură a satisface predispozițiile timpurii către studiu arătate de G. Zane și de a influența asupra consolidării și consacării aptitudinilor sale de eminent savant umanist. Cel în cauză relatează discret scena convorbirii nocturne avute cândva cu Ibrăileanu și totală aprobare a magistrului față de litera și spiritul colaborării încredințate la scurtă vreme tiparului. Însă, cu textul în față, cunoscînd și aspirațiile criticului, se poate presupune la originea insistențelor lui, un motiv mai intim incitant decît interesul strict pentru posibilele revelații ale subiectului propus. Acea inedită situație a lui Bălcescu într-un context ideologic de amplă rezonanță trebuie să fi captivat desigur pe Ibrăileanu, nu înainte însă de a constata, încîntat, la autor — proaspăt conferențiar al Universității din Iași, după un doctorat trecut în 1923 cu o teză despre *Metode și sisteme contemporane în teoria valorilor economice* — exact acele înzestrări pe care le preconiza în câmpul cercetării literare. Mai mult chiar decît niște înzestrări native, criticul putea să dedecteze o atitudine, o etică a studiului, foarte apropiată de preceptele proprii rezumate în cunoscuta exigență a « supunerii la obiect », în spiritul căreia avea curînd să mediteze pe marginea felului cum fusese cunoscută și asimilată, pînă atunci, moștenirea eminesciană, spre a formula unu deziderat cu aplicativitate mai generală în sfera evaluării realizărilor trecute: « Poate se va găsi un tînăr. . . care să se sacrifice. Să renunțe la zborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus — și adesea nici nu se mai zărește — și să facă un stagiu în subsolurile ei. Îndeletnicire migăloasă și prozaică, dar nu fără posibilitate de rezultate interesante ». (*Eminescu (note asupra versului)*) în vol. *Studii literare*, ed. III-a, p. 201 — 202.)

Fără să se « sacrifice » în vreun chip, G. Zane și-a asumat sarcina valorificării operei lui N. Bălcescu tocmai printr-un răbdător « stagiu în subsolurile ei », în înțelesul precis dat de Ibrăileanu operației, concepută ca veghe și trudă de cărturar devorat de patima descifrării textelor, gata să se adîncească pînă la capăt în tainice unghere, mai dispus să zăbovească auster în acumularea probelor materiale decît să se pună pe sine în evidență prin acrobatice și imaginare speculații, la discreția unui pripit și, adesea, incert « zbor de vultur ». Opoziția, astfel configurată conține un avertisment, dar nu impune un criteriu limitativ și, cu atît mai puțin, depreciativ. Mai aproape de adevăr pare, că Ibrăileanu era doar pur

și simplu preocupat să descurajeze însășiarea improvizată de susțineri, eșafodajul fragil, insuficient armat, și nu încapă îndoială că el acorda un mare merit însăși pregătirii unei riguroase armături, capabilă să susțină mai departe edificii cuprinzătoare, oricât de ambițios și de la orice înălțime proiectate. Procedind treptat, pas cu pas, la explorarea teritoriului fertilizat de ideile lui Nicolae Bălcescu, G. Zane ajunge, în final, să desfășoare dinaintea cititorului actual harta necesară pentru a aprecia nu numai întinderea aceluia teritoriu, diversitatea lui de relief, armonioasa alcătuire, dar și resursele sale încă vii, destinate să prolifereze noi energii și să fortifice sentimentul permanențelor, pe care are a se clădi o spiritualitate modernă, robust nutrită de experiențele înaintașilor și suplu sincronizată cu solicitările lumii contemporane. Din orice unghi ar iniția explorarea, cu unelte și argumente abil dozate, aparținând dublei sale specialități, de economist și jurist, exegetul lui Bălcescu urmează, când reface traseul acțiunilor și gândirii acestuia, departe văzătoare, însăși concepția lui activă despre istorie, ca « povățuitoare », tezaur permanent de învățăminte pentru întreaga nație în satisfacerea năzuințelor ei firești spre progres și deplină afirmare. Pe urmele istoricului de altădată, cercetătorul de astăzi scoate în evidență caracterul de ferment al ideilor sale pentru acea vreme și, totodată, actualitatea principiilor profesate de Bălcescu, în special cele referitoare la dialectica raporturilor dintre dreptatea socială și libertatea națională, la suveranitatea popoarelor ca o condiție a înfloririi lor și participării cu drepturi egale la înfăptuirea aspirațiilor pașnice ale omenirii.

Pentru a nu rămâne în sfera purilor abstracțiuni, trebuie avut în vedere tot timpul scopul cercetătorului, în fiecare din studiile reunite acum laolaltă, oricât de aridă ar fi tema supusă analizei, anume identificarea și sintetizarea trăsăturilor specifice care asigură profilului intelectual al lui Bălcescu un caracter exemplar, dincolo de limitele epocii sale. Pe dedesubtul investigațiilor extrem de meticuloase detașate de orice vibrație lăuntrică, dirijate cu o aparent desăvârșită « răceală » de către G. Zane, circulă un intens curent de simpatie spirituală pentru personalitatea lui Bălcescu, și mai ales, pentru destinul lui de a întrupă, înaintea generațiilor următoare, prototipul cărturarului luminat cu privirea cutezătoare ațintită spre viitor, devotat pînă la jertfă idealului de slujire a Patriei, apt să înțeleagă zbuciumul maselor populare și să-l traducă într-un program ideologic revoluționar și, tocmai de aceea, incapabil de concesiile conjuncturale, ostil lesnicioaselor aranjamente de moment, fără să urmărească avantaje proprii în politică și știind să apere, de pasiunile acesteia, demnitatea și științei istorice, investită cu suprema autoritate de a stabili punți trainice între trecut, prezent și viitor. În acest context, « providențialismul » agitat de Bălcescu, nu era simplă vorbă împrumutată din arsenalul gândirii franceze la modă, nici evaziune transcendentă. El simțea nevoia să depășească provizoriul faptelor trăite ori consemnate în documente printr-o credință susținută în puterea istoriei de a conține germenii unei legități universale și de a lumina în consecință, drumul națiunilor spre frăție și dreptate. Expresia unei cugetări pozitive, « providențialismul » celui ce a urmărit cu ardoare « mersul revoluției în istoria românilor » ca pe o determinantă a existenței poporului nostru, reprezintă un elan anticipativ, străin fatalismului filistin, inerției contemplative, supunerii oarbe la forțe din afară, împotriva o sursă de dinamism în revendicarea drepturilor de libertate socială și independență națională. « Providențialismul » aruncă o lumină superioară asupra istoriei practicate de Bălcescu prin revelarea sensului ascuns în faptele trecutului. Se poate vorbi aici de o adevărată « filozofie » inclusă, din păcate pînă acum destul de reticent observată. Rămîne în opera lui Bălcescu o permanență implicăție existențială, pe care inventarierea temelor lui, oricât de minuțioasă, nu va ajunge niciodată să o pună în valoare. Dialogul său cu trecutul

depășește sfera travaliului documentar sîrguincios, ca să devină mijloc de a se situa și de a se defini pe sine. În miezul ambițioasei *Istории a românilor sub Mihai Voievod Viteazul* stă însuși Bălcescu, a cărui ultimă suflare pune punct cărții înainte de epuizarea materiei.

Acestei patetice și sublime dăruiri în cîmpul istoriei, G. Zane îi aduce omagiul unei luxuriante erudiții, cum rar se mai cultivă în zilele noastre. Făcîndu-se exponentul altor timpuri, cînd erudiția putea constitui un ideal, Ernst Robert Curtius, în cartea sa *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, sugerează mai multe tipuri de erudiție. Ar fi o erudiție ca «formă a pietății», ilustrată de un Macrobius apologet al memoriei lui Virgiliu. Ar fi apoi, în spiritul lui Quintilian, eruditul devenit «vere sapiens» — cu adevărat înțelept. Ar mai fi și erudiția legată de sensul antic al noțiunii *artus*, studiu strîns, sever, care era odată temeiul tuturor celor șapte arte (de la gramatică la astronomie). Pentru fiecare din aceste presupuse ipostaze, considerate cu tot gradul lor pronunțat de aproximare, cultura noastră oferă exemplificări ilustre și nu prea îndepărtate. La capitolul erudiției-pietate, îl avem pe Iorga. În privința erudiției convertite în înțelepciune, un caz elocvent furnizează probabil evoluția lui Tudor Vianu. Categoria cealaltă de erudiție, distingîndu-se prin sistemul ferm, strîns (*artus*) al îmbrățișării obiectului supus analizei, își află o demonstrație ireproșabilă în studiile lui G. Zane. Nefiind o castă închisă, ci o demnitate la care se accede prin meritele muncii proprii, severa erudiție nu rezervă nici un privilegiu definitiv, în schimb impune îndatoriri continue. Cea mai grea, desigur, este estomparea oricărei preocupări pentru propria strălucire. Ceea ce va propune atenției cu precădere este mai puțin individualitatea cercetătorului, cît soliditatea cercetării ca atare: întinderea izvoarelor, acuratețea explorărilor, investigația metodică, plusul de cunoaștere și clarificări aduse în delimitarea unui subiect sau altul. Din oroare față de afirmațiile fără probe, întîrzie asiduu în labirintul parterului de note și trimiteri bibliografice, pînă la a lăsa să se creadă că echivalează fictivul cu ficțiunea, tratată cu destule suspiciuni. Imaginația desconsiderată, exclusă, umilită uneori, reprezintă tributul plătit ici și colo acribiei. Disciplina riguroasă acceptată, cu prețul sacrificării unor impulsuri native potențial-originale, a constituit pînă tîrziu pentru Tudor Vianu un motiv de interogație meditativă ori de cîte ori examina retrospectiv alegerea făcută între studiul erudit și libera creație literară. Interogație, dar nu regret ! Căci, dacă nu lasă loc fanteziei aprinse, erudiția își are frumusețea ei sobră, de netăgăduit. Strategia acumulării dovezilor în studiul lui G. Zane despre mișcarea revoluționară de la 1840, din vechi dosare polițienești, din «dele» îngălbenite de vreme, este nu numai elocventă, dar produce o rece plăcere intelectului, prin demonstrarea incisivității celui ce conduce ancheta istorică și amplei sale respirații investigative. Deadreptul captivantă pentru spirit este refacerea itinerariului lui Bălcescu la Biblioteca Polonă din Paris. Evident nu se stabilesc doar datele trecerii sale fizice pe acolo, ci se depistează cărțile citite, aportul acestora la structurarea unor opere proprii. Anatole France spunea că poate ghici, numai din felul cum cineva manevrează un volum, dacă este ori nu autentic iubitor de cărți. Îl putem parafraza în acest caz: reconstituirea atît de pregnantă a lecturilor lui Bălcescu la Biblioteca Polonă din Paris nu putea aparține decît unui cărturar, îmbibat adînc de parfumul tomurilor și de reverberațiile lor în sufletul celor inițiați. Emoția comprîmată, cu care G. Zane împinge cercetările sale asupra lui Nicolae Bălcescu pînă la epuizarea izvoarelor accesibile în acest moment, este molipsitoare și distinge într-un fel special roadele eforturilor sale de aproape o jumătate de veac. S-a mai scris și se va mai scrie, desigur, despre Bălcescu, dar profesorul G. Zane, singur pînă astăzi, a făcut din luminoasa lui figură mai mult decît prilejul unei cărți — tema unei vieți.

The First
Planetary



Celebration

Nassau  Coliseum

United Nations Day

Friday, Oct. 24, 1975

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ÎN LUPTA PENTRU SUPRAVIEȚUIRE

PLANETARY CITIZENS, Cetățenii Planetei, e numele unei publicații și al unei originale inițiative. O inițiativă care a pornit la O.N.U., în mai 1970, la « Conferința pentru supraviețuirea omenirii »; sub patronajul lui U Thant, care, lansând această idee, preciza: « Am subliniat în repetate rânduri importanța unui legământ de credință față de comunitatea umană ca întreg, reprezentînd o completare a legămintelor pe care le-am făcut, fiecare, în calitate de cetățeni ai propriilor noastre țări. Angajamentul de a fi cetățean loial al lumii nu contrazice și nu se subsumează legămintelor de credință față de propriile noastre națiuni și față de patrie ». Sub acest grav și presant imbold, al luptei pentru supraviețuirea omenirii, vizînd existența însăși a speței noastre pe planetă, inițiativa despre care vorbim s-a constituit în prompte și reprezentative adeviziuni, sporite de-a lungul anilor, astfel încît să alcătuiască astăzi un impunător ansamblu, mai ales în țări crunt încercate de spectrul nimicirii: cum a fost, sub exploziile atomice, Japonia. Cu o calmă solemnitate, aceste documente afirmă încrederea în viață, « lucrul cel mai de preț din univers. Ea trebuie ocrotită, respectată, iubită », declară *Manifestul către omenire*. De aceea — citim tot acolo — « lumea în care trăim merită încredere », merită să fie salvată de cataclisme și poluție.

Garanți ai *calității* vieții, apți s-o distingă și s-o apere, cărturarii, artiștii au fost dintre cei dintîi solicitanți să sprijine această inițiativă. Pe documentele care o exprimă, pe tipăriturile care o difuzează, se rotește, semnificativ, colierul unor nume prestigioase ale culturii. Printre acești primii semnatari ai Manifestului și ai Angajamentului de Cetățean al Planetei, încadrînd, cu prestigiul lor eminent, îndemnul de generoasă solidaritate umană promovate de O.N.U., se întîlnesc intelectuali de o imensă notorietate; figuri ce rezumă în chip fundamental îndrăznelile și exigențele unor întregi domenii de căutare și de activitate, Arnold Toynbee, Marshall McLuhan, Jean Piaget, Linus Pauling, Thor Heyerdahl, nume semnificînd, fiecare, un program de prodigioasă și tenace anvergură. Sînt aici savanți ca biologul Jean Rostand, creatori de modele teoretice ale tehnicii ca R. Buckminster Fuller, urbanisti la scară fantastică precum C. Doxiadis. Sînt literați de atitudine și formație foarte deosebită, Salvador de Madariaga, Arthur Miller, C.P. Snow, Kurt Vonnegut. Sînt compozitori, Darius Milhaud, și artiști ai interpretării muzicale, de la un urlaș ca Pablo Casals la Leopold Stokowski și Leonard Bernstein; coregrafi de importanță cardinală și mari sculptori, Maurice Béjart, Alexander Calder și Isamu Noguchi. La această asocieră de nobile prestigii, România a fost solicitată să participe prin doi străluciți reprezentanți: din cîmpul științei, lingvistul de renumescută autoritate internațională, romanistul tradus pe varii meridiane și stilisticianul inovator care este profesorul Iorgu Iordan; din acela al artei, mai tînărul Ion Nicodim, pictor de mare calitate, care a purtat pînă la palatul O.N.U., de la New-York — unde e prezent cu o vastă tapiserie — masa de radioasă, prometeică « Laudă a omului », propriu culturii noastre.

O laudă activă a omului, o celebrare a puterii sale de a configura spațiul planetei cu o nouă, fără precedent eficacitate, — s-ar spune, de altminteri, că un demers esențialmente artistic contaminează cele mai multe din mesaje, acut contemporane și lucid responsabile, pe care le-a prilejuit inițiativa Națiunilor Unite. Bine înțeles, nu e vorba de luxul firav al unor imaginații de esteți, ci de o dimensiune creatoare, pozitiv implicată în însăși *continuitatea informațională* pe care ne-au mijlocit-o revoluțiile tehnologice. Pregnant și explicit se rostește, în acest sens, McLuhan: « La 17 octombrie 1957 planeta noastră a intrat într-un nou *environment* făcut de mina omenească, creație a primului Sputnik. Această « miniaturizare » a transformat planeta într-o manifestare a artei, dînd întregii omeniri conștiința reponsa-

bilităților ei față de această formă nouă a frumosului. La scara globului, « Natura » a fost, într-un sens, suplantată de artă. Noul *environment* de Informare Instantanee, îmbrățișând acum întreg pământul, face ca toți locuitorii lui să fie implicați în viața indivizibilă a marii familii omenești. În această privință nu există opțiune ».

Asumat în chip categoric, cu plenitudinea unor metafore vitale și simple, destinul omenirii li se înfățișează acestor gânditori la un punct de răscruce. E vorba de a ști, scrie R. Buckminster Fuller, dacă, triumfând asupra amenințărilor oarbe ale forței, « omenirea va putea să rămână în viață, și în secolul XXI, la bordul planetei noastre; și dacă așa va fi, prezența omului, milenii lungi de-aici înainte, va fi asigurată pe pământ. Umanitatea trece printr-un examen final de atestare a funcției ei în univers, un examen privind capacitatea ei de a continua să rămână la bordul Terrei. Dacă această probă finală privind viitorul va fi sau nu trecută cu bine, depinde de mine, de tine, de fiecare dintre noi ».

Am citat câteva dintre mesajele apărute în *Planetary Citizens*, la care se mai adaugă, de bună seamă, altele — acela al astronautului Edgar Mitchell, bunăoară, evocând, din perspectiva experienței siderale, conștiința acută a aparteneței la Planetă; ale unor personalități, deasemeni, din continente altădată disprețuite în spirit colonialist, chemate acum la o revelatorie existență, cu alt statut decât cel de « obiect al istoriei ». Mesaje de încredere în autoritatea Națiunilor Unite, și totodată de matură angajare într-un proces de autocunoaștere și dezvoltare: « noi, popoarele planetei, spune Manifestul lansat de *Planetary Citizens*, afirmăm fidelitatea fundamentală față de noi înșine și față de semenii noștri în sinul marii familii a umanității ». În numărul pe care-l avem sub ochi, publicația rememorează tocmai înțînirea, magnific sărbătorească, pe care, la a 30-a aniversare a Națiunilor Unite, a prilejuit-o această inițiativă: în prezența a 16.000 de persoane, la Nassau Coliseum, lângă New-York, s-au citit mesajele trimise de primul semnatar al Manifestului de solidaritate planetară. Acelora trimise de compatrioții noștri, li s-a rezervat onoarea de a fi reproduse în paginile revistei. Ne facem o plăcută îndatorire din a publica și noi, în întregime, textul profesorului Iorgu Iordan, semnalind totodată declarația lui Ion Nicodim, cu care se încheie revista. Vocea artistului român se împletește, la depărtare de o pagină, cu acest vibrant apel semnat de Yehudi Menuhin: « Dacă alterăm mediul ambiant făcându-l ostil albinelor și fluturelor, îl facem ostil nouă înșine. Să fim conștienți de răspunderea noastră față de albine și de fluturi, dar, deopotrivă, față de cel călcați în picioare, de cel întemnițat și schingiuit! (...) Să încetăm să pîngărim aerul nostru, apele și pământul nostru. Drepturile omului și dreptul ființelor din apropierea lui nemîllocită înseamnă drept la frumusețe, la inspirație, la armonie, la liniște, la meditație ». Pictorul nostru, care a configurat atâtea meditative spații, unde azurul se adună impalpabil ca în niște urlașe cupe de vis, vorbește despre « miracolului vieții, săvîrșit după tipare ancestrale », despre « cele câteva teme cu vechi statute antropologice, alcătulnd repertoriul cultural al omului, cuprins între viață și moarte »; « cu pasiune, competență și tenacitate, creatorul trebuie să determine conștiința unei solidarități umane, în momentele cînd apar semnele unei crize, amenințînd să rupă acel echilibru necesar desfășurării vieții ». Concluzia sa este, în chip firesc, și a noastră: « Credincios aspirațiilor de pace și colaborare proprii țării mele, consider totodată că, în lumea de astăzi — plină de controverse și intoleranță —, e firesc să mă simt profund legat de orice om sau grup uman ce își îndreaptă efortul către conciliere și înțelegere, către idealul unei vieți lucide și demne ».

Secolul 20

LE ROMÂNEȘTI LA ANIVERSAREA O. N. U.

Este un drept și totodată o datorie pentru orice locuitor al Planetei noastre să fie un cetățean al Lumii. Un drept, prin însuși faptul că trăiește pe globul terestru. După părerea oamenilor care cred în Dumnezeu, un argument foarte puternic în sprijinul acestei idei îl furnizează biserica creștină, care spune că toți membrii speciei umane sînt fiii Părintelui ceresc și, în consecință, sînt, la rîndul lor, frați, care trebuie să se iubească întocmai ca frații propriu-ziși ai unei familii. În ce privește pe atei, dreptul fiecărui individ de a se considera un cetățean al Lumii are, ca fundament, ideea de solidaritate internațională, al cărei izvor este convingerea că orice discriminare, indiferent de natura ei (rasială, religioasă etc.), este contrară intereselor reale ale omenirii.

Dacă, în majoritatea copleșitoare a cazurilor, dreptul în discuție este o idee aș zice empirică, datoria de a fi un cetățean al Lumii presupune o conștiință, cel puțin teoretică, dacă nu și activă, care obligă la o atitudine fermă cu privire la marile probleme ale omenirii, cum sînt, în primul loc, pacea, progresul material și spiritual al tuturor popoarelor și egalitatea lor în fața necesităților vieții.

În acest sens trebuie să lupte oamenii care sînt deja cetățeni ai Lumii. Cît despre mine, declar solemn că mă angajez să acționez în conformitate cu aceste principii, așa cum am făcut, după posibilitățile mele, de-a lungul unei vieți destul de îndelungate.

IORGU IORDAN

DE LA UN CAPĂT LA ALTUL
AL MEDITERANEI

MESAJ CIPRIOT
VOCI CATALANE

PROLOG

Nikos Kranidiotis este unul din cei mai de seamă scriitori contemporani ai Ciprului, un poet de vastă cultură și de mare sensibilitate. El a fost și rămîne, în același timp, un militant neobosit în cadrul mișcării naționale și cultural-artistice din insulă, în lupta, prelungită dramatic, pentru independența și suveranitatea patriei sale. Dacă poezia sa este impregnată de dragoste ardentă pentru peisajul insulei în care Afrodita s-a întruchipat din spumele mării (moment diafan și subtil desenat în poezia « Stîncă Afroditei »), în același timp ea este profund marcată de spiritul viu al istoriei. O istorie frămîntată, pusă mereu la încercare, timp de peste trei mii de ani. De aceea, vom găsi la el, ca la orice veritabil aed, descendent din poemele homerice, darul de-a face ca peisajul să devină motiv mitologic și evocare istorică. Împletindu-și strîns viața cu lupta și cu poezia, Nikos Kranidiotis a dat o dimensiune aparte prezenței sale în acest spațiu balcano-mediteranean, fiind un admirabil ambasador al lumii spirituale elino-cipriote, în care se interferează tradiții străvechi, ce ne apropie și ne întorc la atîtea rădăcini comune.

Aceste rădăcini, devenite transparente sub adîncimea mărilor sudice, m-au făcut să îndrăgesc omul, să-i prețuiesc literatura. În ultimii doi ani, l-am întîlnit aproape zilnic pe Nikos, în calitatea lui de decan al corpului diplomatic din Atena. Ca ambasador, reprezintă de cinci ani țara sa și în România, fiind acreditat în același timp în Italia, Iugoslavia și Bulgaria. Are o imensă și neistovită putere de muncă. Sensibilitatea poetului dă o mare distincție diplomatului. Îl observ mereu cum știe să facă din împrejurări protocolare uneori rigide și banale, momente de autentică dezbateră politică și filozofică, de aleasă cozerie artistică, împrumutînd climatului amical pe care-l crează căldură și intimitate umană dar și elevație și strălucire intelectuală.

Pînă să ajungă alci, a parcurs, cu tenacitate și dăruire, un drum lung și de atîtea ori exemplar.

Fiul lui Ioan și al Polixeniei, oameni simpli, de origine modestă, Nikos Kranidiotis s-a născut la 25 noiembrie 1911 la Kyrenia în Cipru. Imaginea acestui orașel-port la Marea Mediterană, așezat la umbra muntelui Pentadactil, va reveni mereu în poezia sa. « Mic orașel din Cipru, cu cerul diafan / țesut din fibre de safir și azururi ! » exclamă poetul în fața Kyreniei natale, lăsîndu-și gîndul ca o « navă smulsă din vîltoare » să se întoarcă la ea « ca din furtuni fierbinți. » În apusul soarelui, Kyrenia își păstrează aerul familiar : « Umbre de levănțică / amintirea și reculegerea / își scufundă urmele / pe străzile Orașului alb ». Dar în același timp, poetul încarcă filnța orașului cu atribute simbolice : « Cu degetele fierbinți / pipăie cele o sută de generații / cu se-agită în mine, / cele o sută de generații / pe care pămîntul le-aco-peră. . . »

După primul ani de școală, petrecuți în această atmosferă solară și în același timp agitată, Nikos Kranidiotis își continuă studiile liceale la Nicosia, apoi se înscrie la Facultatea de Filozofie din Atena. Mai târziu, a urmat cursuri speciale de drept internațional și diplomație la Universitatea Harvard din S.U.A.

Ca profesor și director de liceu în Cipru, a intrat de tânăr în mișcarea de eliberare națională, utilizând atât mijloacele luptei politice și cele cultural-artistice. În 1934, a editat, împreună cu alți scriitori compatrioți, revista *Kypriaka Grammata* (*Scrisul cipriot*) una din eminențele reviste neoeleene, în paginile căreia s-au afirmat un spirit larg de informație europeană, o preocupare permanentă pentru cunoașterea literaturilor din spațiul mediteranean. În 1948, Kranidiotis a preluat singur conducerea și editarea revistei, desfășurând această migăloasă activitate până în 1956, când a fost arestat și închis de autoritățile britanice, din cauza activității sale politice. Paralel cu această preocupare de animator cultural și artistic, poetul mai editează și redactează între 1949 și 1956 revista politică oficială a Biroului Conducerii naționale a Ciprului, al cărui secretar general a fost ales în 1953. În toată această perioadă, s-a dedicat, cu ardore și pasiune neînfricată, luptei de răsturnare a jugului colonial, pentru eliberarea națională a Ciprului. A participat la mai multe delegații și misiuni în Grecia, Egipt, Siria, Anglia, S.U.A. A fost ales de două ori (1954—1955) secretar al Adunării Naționale Pancipriote, luând parte, în această calitate, ca observator la Întîlnirea tripartită de la Londra. În perioada arestării lui Makarios de către regimul colonial englez, Nikos Kranidiotis a fost unul din stegarii cei mai combativi pentru cauza eliberării, fapt ce i-a atras și lui arestarea și închisoarea la Omorfitas și la Kokinotrimities.

Eliberat, și-a continuat lupta pe plan politico-diplomatic, la O.N.U., pe lângă grupul țărilor afro-asiatice, până la cîștigarea independenței Ciprului. De-atunci, așa cum am mai spus, își reprezintă țara, ca ambasador la Atena, la Roma, la Belgrad, la București, la Sofia, conducînd de mai multe ori delegațiile cipriote la Conferințele țărilor neangajate, la U.N.E.S.C.O., precum și în alte misiuni speciale.

Sînt, într-adevăr, demne de toată admirația energia și priceperea cu care Nikos Kranidiotis a știut să îndeplinească largă și neîntreruptă sa activitate publică, mereu pîdită de primejdii și dificultăți, cu arta scrisului, la fel de dificilă. Cred că nu putem avea decît o singură explicație: scrisul este emanația directă a vîșii și preocupărilor sale cotidiene. Gestul luptei devine spontan gest artistic. Acțiunea se transformă în meditație, prezentul își ia mereu ca aliat trecutul istoric, pentru a spori astfel șansele biruinței, perspectivele viitorului. Iată cum arată, pe scurt, tabloul acestei activități literare și publicistice: *Cronici* (nuvele) 1945, *Teatrul neolin* (studiu) 1950, *Învățătură* (poeme) 1951, *Formele mitului* (nuvele) 1954, *Poetul G. Seferis* (eseu) 1955, *Caracterul național al literaturii cipriote* (studiu) 1958, *Ciprul în lupta pentru eliberare* (studiu istoric) 1958, *Introducere în poezia lui G. Seferis* (eseu) 1964, *Cipru-Grecia* (studiu istoric) 1966, *Poezia cipriotă* (studiu) 1969, *Scrisul cipriot* (studiu) 1970, *Poesie* (versuri, în ediție greco-italiană) 1974, *Reîntoarceri* (versuri) 1974.

Din aceste ultime două volume am alcătuit și noi culegerea tradusă în limba română. Ele exprimă cel mai bine maturitatea scrisului poetic al lui Nikos Kranidiotis. Volumul *Reîntoarceri* a fost distins cu premiul Academiei din Atena. Prestigioasa instituție de cultură își motiva alegerea în acest fel: «Poezia lui N. Kranidiotis se remarcă prin adîncul ei sentiment uman, prin dragostea față de frumos și de adevăr, prin profunda dispoziție filozofică ce o caracterizează. Modalitățile lui poetice sînt simple și clare, adaptate noulor curente poetice îmbrăcînd admirabil imaginile și metaforele.»

Caracterizarea apare foarte exactă, în lumina textelor. Ostenind asupra transpunerii lor în românește, m-a frapat tocmai știința secretă a poetului de-a împleti simplitatea expresiei, tonul direct, confesiv, cu arta unei imagistici bogate, luând adeseori forma metaforei împovărată de gând și de sensibilitate modernă. Fără să-ți dea sentimentul spargerii voite a canoanelor, stilul poetului apare mereu spontan, proaspăt, ținând fără artificii și complicații inutile din însăși marmora gândirii, din lava sentimentelor. Cu puține linii, Kranidiotis știe să sugereze tablouri largi, să le încarce de o densă atmosferă lirică. Se simte clar că s-a format în climatul poeziei lui Kavafis și Seferis, culmile contemporane ale lirismului neoein. Atmosfera insulară, de soare mult, de praf și părăsire, rătăcirile pe mări, plecări dramatice și reîntoarceri visate, timpul sfărmat ca amforele vechi, comuniunea cu eroii, cu pietrele evocând lupta mileniilor, toate dau poeziei lui Kranidiotis un aer aparte, translucid, o sensibilitate uneori monotonă, de cîntec bizantin, obsedant, straniu, ca la Bacovia. Prin metaforism, prin înclinația filozofică și seva limbajului popular, l-aș înscrie însă pe Nikos Kranidiotis, din punct de vedere românesc, în familia de spirite a lui Lucian Blaga. Chiar în textul aceleiași poezii, putem întâlni aceste modalități, diferite, dar în fond convergente: « *Afară suflă vînt și plouă, plouă. / Căruțe fără cai stau înghețate / și a plecare frunzele jelesc* » citim bacovian în *Toamnă*. Ca apoi, să tresărim blagian în fața unei asemenea strofe: « *Tăcerea, mai ales, s-a așternut / ca o zăpadă moale pe sufletul meu cald / aud acuma și gîndesc cu ochii* ».

Am făcut aceste apropieri nu pentru a defini cumva vreo influență directă ci numai pentru a sugera cititorului român unele coordonate poetice care îi sînt mai familiare. Am convingerea că orice lector cît de cît interesat de poezie se va acomoda repede cu modalitățile de expresie ale lui Kranidiotis, determinate de straturile istorice mai adînci care duc poezia, așa cum spuneam, la unele rădăcini comune, făcînd să se distingă, pe plan universal, arta specifică a acestui spațiu spiritual.

Ceea ce dă însă farmec aparte liricii lui Kranidiotis este tocmai elementul « cipriot », peisajul devenit biografie reală și motiv mitologic, detaliul biografic transpus la scara istoriei, mitologia slujind ca metaforă prezentului. Pînă și motivele cele mai intime — dragostea, moartea — capătă această turnură: « *Cîntecele au ajuns / strigăte sfișietoare / în vise încărcate de coșmaruri, / iar tu o Persefonda / mereu fugărită de Pluton. / Nicicînd nu voi ști / urmarea acestei povești. / Bunica a adormit o dată cu tine ! »* (« *Poveste* »). Zeli se amestecă mereu printre oameni, înnobilitîndu-le suferința, așa cum aceștia le umanizează zeilor urcușurile și căderile, afirmația și tăgada, dînd meditației lirice un halou neobișnuit, o tonalitate adeseori tragică, în nota bună a clasicismului elin (*Berenice, Mit, Himeneu, Hecate, etc.*) Tonurile crepusculare colorează adeseori tablourile istorice, în rama cărora citim însă frămîntările prezentului, mai ales sfișierile intestinale ale Ciprului. *Cele nouă regate*, care existau în secolul IV î.e.n., devin teatrul unor lamentări și învăță-minte ale zilei de față: « *Amar este ceasul în care scriu / Doboară păsările furtunii / și se oprește la granița morții. / Cînd frații se luptă-ntr-ei / tăcerea țîșnește în valuri amare, / steagurile flutură doliul neamului, / se înecă vocile-n mlaștina sumbră-a durerii / tot timpul trimite / negre mesaje-n Țara pustie* ».

Edificatoare, tot în această direcție, sînt și alte poezii, ca *Cipru-1973, Argonauți, Strămoșii, Titani, Troia, Scrișoare unui frate rănit*. Semnificația lor majoră, de elogiu al jertfei adusă dăinuirii în timp, al singelui care cimentează pietrele Cetății, o dau versurile finale din poezia *Troia*: « *Într-adevăr, cît de mare e prețul / pentru mutarea în mit, / pentru devenirea eroilor* ».

Paleta poetului este însă mult mai largă și n-aș vrea s-o sărăcesc prin explicații prelungite. Nici un motiv, din cele ce aparțin omenescului, nu absentează. Acorduri orchestrale, polivalente, alternează cu partituri solistice, dînd farmec și originalitate poeziei lui Kranidiotis.

Ceea ce urmăresc, în fond, rîndurile de față este o simplă invitație adresată lectorului român de-a descoperi singur, navigînd pe mările calde, bînuite adeseori de furtuni, ale artei scriitorului cipriot, farmecul ei insolit, orizonturile ei stranii, îmbietoare.

Cît privește valoarea socială și morală a operei lui Kranidiotis, socotesc edificatoare aceste cuvinte pe care i le-a adresat poetului arhiepiscopul Makarios: «... *Exprim profunda mea apreciere față de opera Dumneavoastră literară, care deține de mult o poziție aleasă în istoria literelor grecești. Aportul Dumneavoastră în crearea vieții spirituale a insulei noastre a fost, din toate punctele de vedere, importantă și valoroasă* ».

Aceleași sentimente de stimă și prețuire pentru eminentul scriitor și diplomat, prieten al țării noastre, ne-au condus și pe noi cînd am pornit la tălmăcirea de față. Este și acesta un mod de-a ne simți solidari cu spiritualitatea unei țări, al cărei destin a fost supus la încercări prea grele. Dragostea de pace, de frumusețe, de adevăr, pe care poezia lui Kranidiotis o caută și o exaltă în sufletul compatrioților săi, al tuturor oamenilor, va birui, sîntem siguri, ura și patimile pustiitoare. Atunci, poezia se va dovedi din nou mai puternică decît tunurile. « *Fiule ! — exclamă poetul — Așează-ți în ochii celor nouăsprezece ani / soarele dragostei și ieși-mi în cale. / În mîinile tale copilărești, ale păcii, / ia flamura sfîșiată și spune-mi / că visul nu se va stinge cu mine, / că-n inima ta trăiește marea m'nune !* »

Minunea păcii ! Minunea poeziei !

Atena, iunie 1975

REÎNTOARCERI

LÎNGĂ RUINELE DIN SOLI

Soarele s-a oprit dincolo de pădure
să te salute
puțin înainte de stingere.

În ochi, aveai două lacuri de aur,
fericirea-ți pusese două cireșe pe buze,
și, așezată pe pragul timpului,
prelungeai ziua, prelungeai orele
într-o mare învăpăiată,
asemenea celei din depărtare,
scăpărînd focuri
lingă ruinele mute-ale cetății Soli.¹

În jur, cireșii, coplesii de rod,
învățau ceasul sfîrșitului,
cunoșteau ora culesului.
Tăcerea și ea învăța ceasul morții.

Numai tu, statuar, erai dincolo de sfîrșit,
dincolo de amurg,
ținînd în brațele deschise
fruntariile zilei,
cu părul aprins fluturînd în cele patru-orienturi,
și cu inima ritmînd
timpul fără margini al zeilor.

Apoi, părăsind cămașa fericirii,
ai lăsat-o, galbenă zdreanță,
s-o bicluie vînturile
pe stîncă uimită,
și-ai plecat — te-ai dus
acolo unde se duc amintirile,
unde pururi trăiesc numai umbrele.

¹ Oraș din Cipru

MIT

Cine-a chemat luna cea nouă
de-ai ieșit, pe calea cerului, tu?

Cine te-a pus să pornești
pe cărările zorilor
și-n valuri s-arunci trandafiri ?

Elli !
Bate vîntul singurătății,
corăbii scriu linia-ntoarcerii.
Tu zbori mai departe,
te-alături berbecului cu lină de aur
pe norii visului alb călătorind.

Elli !
Apune ziua-n privirea albastră
și dragostea-n zorile anilor tăi, șaptesprezece !

Vai !
Zei nu te-au creat nepieritoare . . .

Petale întunecate plîng în amurg,
deschisă e marea ca un mormînt
și legenda se stinge . . .

ZIUA A ȘAPTEA

Îți amintești cînd lumea
o descopeream împreună ?

Eram, pe atunci, copii !

În ziua a șaptea a Facerii
noi păreau toate,
scoase din mîinile Domnului.

Dorințele noastre:
Vînt căldător peste mare.
Și visele:
Ecouri de vesele basme.
În fața noastră, viața:
Dulcele rod al așteptării
prelungită în orizonturi de aur.

Acum, mările toate-s închise,
ferecate sînt porturile.
Și drumul Damascului,
fără urme de înger,
fără nici o minune . . .

ZILE DE AUGUST

Vesele zile de August . . .

Soarele-a topit argintul mării,
orele fierbinți închinau voința învinsă
din cupa de aur a dorului
și dragostea astfel curgea
ca dintr-un fruct copt
pe buzele tale copilărești.

Toate erau fermecate,
marea, calmul, lumina . . .

Și ora
— scrisă c-o mină de zeu
în curgerea marelui timp —
a renăscut
din îmbrățișarea dorului nostru
Facerea Lumii.

NOPTI LA ARLINGTON

Nopti la Arlington
lingă mormintele calme ale uitatei virtuți.

Vîntul patimii s-a trezit
în ochii deschiși, cu uimire
ca un buchet de raze
nerăbdătoare să guste fructu-adevărului.

Aici, orele duse au împietrit
fără nici un răspuns
iar zilele ce vor veni
la vîntul îndoielii își usucă
pînzele ude, pline de furtună.

Nu te-aștepta ca soarele
să poposească
pe zidurile-acestui oraș asediat
și să-ncălzească visele de ghiață.

Adună trandafirii striviți de mari furtuni împătimită,
adună clipele
și-aroma lor ascunde-le-o mai bine.

Cum e pierită floarea,
nu se mai leagă rodul.

Dorința lui nemplinită
prin negre nopți de Arlington
va despica mereu cărările-amintirii . . .

HAEREKRATIS AL LUI ANTIFON DIN SALAMINA

În zorii fiecărei zile ridic această lespede ...
Îi caut venele trandafirii,
ating ușoara-i unduire ...

« Haerekratis al lui Antifon din Salamina »¹

Mai jos,
cîteva vase sfărmate,
ulcioare și amfore
și palide urme de oseminte ...

Apoi, vîntul cel umed de sud
răscolește pămînturile,
șuieră pînă-n inima pietrelor ...

O diminează de toamnă firească
în Salamina cea scufundată-n nisip ...

În depărtare, se-nalță soarele indiferent
și trecătorii, prea rari,
calcă fără să știe
anticul cimitir în ruine,
trezind destinul a o sută de secole ...

STÎNCA AFRODITEI

Răcoare a Mării Egee
și lumină bălăie a verii ...

Sori și jocuri
în brațele mării ...
Prospețime de alb hyacint
și brize marine ...

Făgăduința
desvelită ca un boboc
pe ramura de trandafir !

Au venit din Cythera
Grațiile și Orele !

Pe cerul din Pafos
un stol de columbi
scriu muzica sferelor.

¹ E vorba de Salamina din Cipru (n.tr.)

Cununi de spumă albă
s-adună-n jurul Stincii Afroditei.¹

Zeița, iată,
sfioasă se ivește dintre valuri.

CE-AM ADUNAT ÎMPREUNĂ

Tot ce-am adunat împreună
e numai vînt,
o călătorie a umbrelor.

A trecut valul
așternînd o dantelă
pe urmele noastre.

A trecut și furtuna
ștergîndu-le.

Ne-a mai rămas așteptarea,
un ciob de lună ce-atîrnă
pe cerul părerii de rău,
ca un astru pierdut în conștiința durerii
călătorind cu himerele
pe mările Sudului
și tot căutînd continentul pierdut.

CÎND AM PRIVIT ÎN URMĂ

Cînd am privit în urmă,
am văzut tot ce-am iubit
preschimbîndu-se
într-un stîlp de sare ...
Trupurile vii,
îmbrățișate cîndva,
preschimbîndu-se
în ramuri de dafin ...

Am văzut casele părintești
mistuindu-se
în explozia urii ...
Fluviul
secîndu-și apele
lîngă buzele noastre-nsetate ...
Noaptea
adunînd negre erinii
pe netrecutul prag al dimineții ...

¹ Loc lîngă Pafos, unde, după legendă, s-a născut Afrodita din spumele mării (n. autorului)

Zei
ne-au biciuit răbdarea
pină la marginea
tuturor durerilor . . .
Cînd s-au convins
de devotamentul nostru deplin
au murit,
și-au pierdut dumnezeirea,
s-au prăbușit pe vecie
în tăcerea mormintelor antice.

Acum scriem cîntece
pentru aceste lucruri mărunte,
pentru acești oameni mărunți
ce se pierd în timp,
ce sînt anihilați în spațiu . . .

Așa ne-a fost soarta
să alungăm sori,
să ne-avîntăm în ceruri,
să culegem stelele.

Ne-au asvîrlit însă
ca pe Titani,
am deprins gustul suferinței
chiar în Tartar . . .
Ca îngerii căzuți
am pierit
în regatele întunecate
ale lui Lucifer . . .

STRĂMOȘII

Dintre zidurile înalte
numai pușini
au reușit să mai scape.

Ceilați au rămas
la marginea timpului,
în singurătatea tăcerii
ce șterge
cu negru cărbune speranțele.

Citesc
în cartea secolelor
despre strămoșii care-au trecut:
celîmbătrîniți la treizeci de ani,
cel uitați la cincizeci de ani,
strămoșii . . .

Au trăit nesfârșitele, dureroasele ore,
nenorocita povară-a robiei,
în chipul zeilor și-au căutat
chipul fericirii pierdute.

Apoi,
au murit ori au fost uciși,
împovărați de păcatul original,
cu umerii girboviți de prea multă trudă,
cu soarele dragostei stins
în cerul întunecat
al fericirii făgăduite.

S-au dus dispărînd
în mormîntul lor anonim,
în cimitirele necunoscute
ale tuturor vremilor.

Dăinuie însă icoana lor
povestită,
sub chipul unui sfînt sau martir,
în templele vechi, în minăstiri,
în bisericuțe umile,
în taințele pustii.

Stau în picioare și ne privesc
de pe zidurile tăcerii,
cu papirusu-n mîini,
în atitudine hieratică,
stau și ne tot imploră
să risipim, în sfîrșit,
această legendă stupidă,
să dărîmăm înaltele ziduri,
să ucidem șarpele
păcatului original,
să dărîm lumii-adevărul.

AGAPENOR ARCADIANUL

Albă triremă elină,
crîni navighează în muțenia mării,
stele la prova ta
și trandafiri în oglinda seninătății.

Sori dauriți
în nelstovitul fluviu
al amintirii
destăinuie
tresăriri de vise, uitate
la marginea timpului,

pe pragul bucuriilor
din anii copilăriei.

Hyacintul înflorește în inimă,
scăldat
în lumina lunară a nopților dintii.

Albă triremă elină !
Tu care-i duci, cu pinzele tale-nălbite,
pe Agapenor¹, pe Praxandros²,
pe Teucros³, pe Akamantos⁴,
la Salamina, la Lapathos, la Pafos,
pe țărmerii-albaștri ai Ciprului.

Scriu cu neagra feștilă de-aducere-aminte
numele-acestea divine.
Le scriu sus pe catargele tale,
le scriu pe stincă, pe munți,
pe cetățile și satele Ciprului.

Aici sînt prealubiții mei cu toții,
dincolo de viață și de moarte.
Cei care ne-au născut —
nenumărate generații eline —
în spațiul albastru al vieții,
în împletiri de legendă și de istorie.

Albă triremă elină,
tu, care-n vîntul prielnic
ai purtat vlăstarele tinere,
speranța și visul
noii Ellade.

CASTRUL REGINEI

Aduce marea
mesaje marine,
albe aripi de pescăruși
pe clătinatele valuri,
ecourile Gorgonelor
căutîndu-l pe Alexandru cel Mare.
Soarele leagă
panglici de aur
pe creștetul Pentadactilului.

¹ Intemeietorul orașului Pafos

² Intemeietorul orașului Lapatos

³ Intemeietorul orașului Salamina din Cipru

⁴ A dat numele său unui munte. Toți patru, eroi elini participanți la războiul troian (n. autorului)

Castrul reginei ¹
ține luna din zori
în brațe de piatră
și scrie c-un condei cavaleresc
pagini
despre-mpărați bizantini,
cavaleri înzăuați
și mici principese,
ale căror legende
au fost șterse de istoria lor adevărată
devenind numai basm și uitare. . .

Basmul acesta
începe în fiecare dimineață,
în fiecare zi. . .
Țese în vălul istoriei
nădejtile uitate de mult,
oprește trecerea timpului,
se pierde
în trecerea
vieții ce vine.

Nu departe, Kyrenia,
calmă, scăldată-n lumină,
trăiește neobosit
dorurile și visele
a o sută de generații eline. . .

În românește de
ION BRAD
și

ANTIȚA AUGUSTOPOULOS-JUCAN

¹ Cetate bizantină construită în munții Pentadactilului, în nordul Ciprului (n. autorului).

RESURECȚIE CATALANĂ

În secolul nostru, între exploziile atentatelor, singeroase manifestații de stradă și șarjele cavaleriei represive, cauza libertății catalane se leagă definitiv de destinele forțelor progresiste, radicale din Spania. În 1931, proclamarea Republicii Catalane precedă cu câteva zile nașterea celei spaniole și constituie cauza cea mai de seamă a prăbușirii monarhiei. Ea renunță la revendicarea independenței depline, se reintegrează în statul spaniol în condițiile unei autonomii federative, își vede anulat acest statut în 1934 și din nou recunoscut, după doi ani, de guvernul Frontului Popular. Prăbușirea Republicii sub loviturile coordonate ale rebeliunii generalilor, ale intervenției germano-italiene și ale « neintervenției » democrațiilor tirăște și Catalonia în abisul exilului, represiunii și morții. Tragedia națională ce și-a ales un om, parcă spre a-i servi drept efigie: refugiat în Franța, Companys, conducătorul catalanei « Generalitat » este surprins acolo de invazia nazistă, este predat de guvernul de la Vichy germanilor și de aceștia lui Franco, și în cele din urmă înfruntă plutonul de execuție la Barcelona, reunindu-se cu pământul natal în îmbrățișarea patetică a morții.

Astăzi Catalonia continuă să fie unul din spațiile cultural-nevralgice ale Europei la fel cum sînt Scoția și Țara Gallor, Irlanda, cum e Bretania și Occitania franceză, cum sînt, tot între granițele spaniole, Provinciile Basce. Faptul că, între acestea, ea iese în evidență ca dinamism social-politic și cultural, se datorează în mare parte și păstrării Barcelonei ca oraș catalan în vreme ce mai toate celelalte și-au « pierdut » marile centre urbane.

COMPENSAȚIE ȘI AFIRMARE NAȚIONALĂ

Nu este de mirare că prezența culturală a catalanilor stă sub semnul accentului pus în special pe diferențe, pe caracterele ce îi despart de vecinii imediați.

După opinia majorității romaniștilor, deși este, geografic, un idiom peninsular, catalana se sustrage grupului Ibero-roman, încadrîndu-se mai degrabă în acela sud-galic, alături de provenșală (occitană) și de dialectele franco și italo-provenșale. Goticului castelelor și catedralelor castillene, Catalonia l-a opus canonul romanic,

și pe teritoriul său acest stil și-a atins, fără doar și poate, cea mai înaltă măsură. Austerității eroico-monastice a Spaniei Reconquistei îi face față, în Principatul vecurilor de mijloc, o însorită cultură trubadurescă (pe care Catalonia o continuă în linie directă pînă în zilele noastre), o cultură a poeziei curtenești, a « jocurilor florale » și a turnirurilor amoroase, ce a dat poeziei europene figuri de talia unui Ramon Llull sau Ausiàs March.

O caracteristică a evoluției lingvistico-literare catalane este apariția marilor personalități, intemeietoare de limbă și de poezie, tocmai în acele momente cînd sușurile și coborîșurile istoriei culturale fac imperios necesar un impuls hotărîtor în această direcție. « Către jumătatea secolului XII, limba catalană era deja cu totul formată și se folosea în scris în chip curent. Iar în secolul XIII geniul lui Ramon Llull i-a dat o formă literară definitivă, cîteva decenii înainte ca Dante să facă același lucru cu limba italiană » (Maurici Serrahima: *Realitat de Catalunya*, Aymà S. A. Editora, Barcelona, 1969, p. 111). Aproape dispărută ca limbă literară și amenințată să apună și ca vehicul de comunicare, timp de un secol și jumătate, catalana răsare din nou, cu o nouă și miraculoasă vigoare, prin strădania unui cleric și poet de geniu, « Mossen » Jacint Verdaguer, contemporan cu Frédéric Mistral și promotor al unei mișcări analoage felibrilor, « la Renaixença catalana » — dar cu reușite practice (catalana a renăscut, în timp ce provensala, nu) și în special cu realizări estetice infinite superioare. În sfîrșit, cînd după colapsul războiului civil și al represiunii postbelice, după interdicția totală a catalanei, pînă în 1960, și după ridicarea parțială a acestei interdicții, se simțea că sosise pentru Catalonia momentul unui nou avînt cultural (și nu numai cultural), se face auzită vocea gravă a lui Salvador Espriu, liricul fără îndoială cel mai important al Spaniei de astăzi, poet de profundă vibrație metafizică, în versurile căruia, în totală contradicție cu sursa culturală tradițională pentru spațiul hispanic, se străvede lecția asimilată — și transsubstanțiată — a lui Rilke și a expresionismului german.

Confruntînd împlinirea culturală a Cataloniei și permanentele ei frustrații istorice, este aproape inevitabil să nu cazi într-o facilă schemă psihanalitică și să nu vezi în cea dintîi, o compensație, la nivelul imaginarului colectiv, a realizării eșuate în plan social-istoric. Această ipoteză conține numai o părticică de adevăr. Căci cultura nu numai că nu se opune, dar constituie chiar o parte organic integrantă a procesului continuu și tenace de afirmare a ființei naționale. Și dacă înfrîngerilor dintr-o parte le răspund victoriile, în cealaltă, nu înseamnă că ar fi vorba aici de o lege a balanței. Dimpotrivă, dacă în această ordine a lucrurilor se poate recunoaște o lege, atunci aceea este « horror vacuii » : împlinirile dintr-o parte, atrag, fără doar și poate, împliniri și în cealaltă. În veacul al XVII-lea, « secerătorii » răsculați au fost zdrobiți; mărturia poetică a revoltei, cîntecul țărănilor catalani, a străbătut însă vremurile și a răsunat revelator în 1936: *Catalunya trionfant tornarà ser llure i plena*.

« NOVA CANÇO »

Aceste rînduri — poate prea multe — au fost totuși necesare pentru înțelegerea contextului în care a apărut și trăiește mișcarea poetică pe care o prezentăm aici: « *la nova cançó catalana* ».

Fără îndoială că multe din cauzele sale ultime țin de o mai generală — și internațională — deplasare a accentelor: este vorba de resurecția oralcității, de o civilizație a semnificativului, apărută în contrapondere a muribundeii — după unii — culturii a scrisurii, pe fondul crepusculului « Galaxiei Guttenberg ». Mai este vorba

de un nou sincretism artistic, de o artă a participării, de fuziunea între emițător și receptor: sala de concert vitalizată de cîntărețul pop sau de agitatorul muzical (Pete Seeger, ori baladiștii moderni latino-americani) abolește opozițiile spectacolului și crează o formă estetico-existențială nouă, apropiată funcțional de happening-ul teatral sau de plastica de «environnement».

Nu e mai puțin adevărat însă că în «nova cançó» toate aceste date structurale se supun unei estetici a urgenței. Recurența motivului țării «care nu e a noastră», a limbii «maltratate», a împotrivirii («Diguem no» — Să spunem nu — se cheamă unul din cîntecele cele mai celebre ale lui Raimon), a fricii, a visului «sfîșiat», a cuvintelor ce-s doar «neputința-cuvînt», afirmarea obstinată a speranței ca rațiune de viață, toate acestea sînt departe de a fi o simplă problemă de cod retoric. La fel de puțin întîmplătoare este selecția tradiției: Raimon pune pe muzică poeme medievale de Ausiàs March și Anselm Turmeda, sau cutremurătorul «Înici de cantic» de Salvador Espriu, iar Joan Manuel Serrat evocă figura lui Joan Salvat Papasseit, poet mort la 30 de ani, militant anarhist, «mestre d'amor» și autor de caligrame apollinairiene. Înăuntrul acestui cadru general, gradațiile de nuanță și diferențele individuale sînt foarte bogate.

Raimon, despre care un ziar francez scria, cu ocazia recitalului său de la Olympia, că «face cîntec angajat așa cum monsieur Jourdain făcea proză», reprezintă polul poeziei ca atitudine morală. E pentru el un mijloc de comunicare firesc, și răspunsul la fel de firesc la stimulii vieții, sub toate aspectele ei: dragostea, dar mai ales istoria, destinul Cataloniei, viitorul ei, solidaritatea umană, generală și particulară cu poporul său și cu alte popoare oprite (vezi *Țara Bascilor*).

Nu mai puțin angajat, *Lluís Llach* reprezintă totuși polul celălalt, al unei anume conștiințe de sine a limbajului. Într-un fel, Llach e mai poet decît Raimon, prin aceea că gîndește și potențează în chip manifest posibilitățile expresive ale limbii, față de expresia nudă și «naivă» a celuiilalt. Dar acest contrast de suprafață între cei doi cîntăreți se sprijină pe solidaritatea lor profundă de obsesii poetice, deci pe o coincidență existențială și ideologică.

Între acești doi poli ai expresiei își găsesc locul toate gradele intermediare, de la simplitatea caldă a lui *Joan Manuel Serrat*, cîntăreț al iubirii, asemeni lui Papasseit, pe care îl invocă în chip de zeitate tutelară, pînă la elaborarea agresivă a lui *Ovidi Montllor* (sau *Francesc Pi de la Serra*), ce transferă în cîntec o atitudine de umor negru și demistificare a limbajului poetic, de evidență sorginte suprarealistă. (Față de ultraismul spaniol, care a dat, în lirică, rezultate mai degrabă mediocre, avangardismul catalan, reprezentat de un J. V. Foix sau un *Joan Brossa*, atinge un nivel cu totul remarcabil).

Încă un cuvînt, despre traducerea românească. Aceste versuri sînt poezie cîntată și traducătorii sînt primii conștienți de caracterul artificial al demersului lor, de faptul că distrug unitatea semnificantului, despărțindu-l într-un stat poetic și unul muzical. Ne-am străduit cu toate acestea, — și măcar că publicul din țara noastră va lua cunoștință de niște texte scrise — să ne păstrăm auzul încordat la vibrația cîntecului. Credem că ele pot — și sperăm că vor fi cîntate și în românește. În consecință, expresia lingvistică a suferit și în limba noastră întreaga serie de modificări ce se impun verbului, ori de cîte ori el se aliază cu muzica, într-un semnificant sintetic. Toate aceste sinereze, reduceri sau amplificări ale corpului sonor ale cuvintelor — sperăm, nu întru totul străine realităților fonetice a românei —, modificările sintactice etc. pot părea la prima vedere concesii, și nu au un sens evident în procesul lecturii; și-l recapătă însă dacă, printr-un «Denkexperiment» cititorul și le va imagina auzite.

Nu este o scuză, ci o explicație.

lată, în sfârșit, un pământ unde poezia nu-și ascunde fața, nu-i o sărmană cenușăreasă. EUGENIO MONTALE

RAIMON

ȚARA BASCILOR

Toate culorile verzi
sub cerul încă de plumb,
toate culorile verzi
în luna aceea de mai.

Vint care poartă vigoarea
unui popor torturat,
vint care poartă vigoare a
unui popor cufundat.
Toate culorile verzi
sub cerul de plumb zăvorât.

Apa e veșnic viață
printre coline și văi,
apa e veșnic viață
chiar sub cenușa din cer.
Toate culorile verzi
în luna aceea de mai.

Vechi, cu adânci rădăcini,
asemeni cu timpul, bătrîn
e chinul acestui popor.
Vechi, cu adânci rădăcini,
ca toate culorile verzi
din luna aceea de mai.

Toate culorile verzi
« Gora, gora » au strigat
oameni, țărîni și mări
acolo pe culmile basce.

TE-AM CUNOSCUȚ MEREU LA FEL

În zarva străzii de pline mașini
cu lume forfotind, trecînd în grabă,
am înțeles că mulți sînt cei ce luptă
ca tine și se străduie-n tăcere.
Te-am cunoscut mereu la fel ca astăzi

zăpada-n timple, pe chip — bunătatea,
buzele fine desenind surisul
unui prieten ce primejdia-o știe.
Făr-a vorbi mi-ai spus că « toate cresc »
lupta de azi pentru un mâine liber
ce-i făurit într-astă zi cumplită
a timpului atitor ignoranțe
Nu m-am întors cînd mă lăsaî în urmă
dar am simțit mindria bărbătească;
nu-s singur, frate, singur tu nu ești
sintem mai mulți decît vor ei să creadă.
Cîntul acesta-al meu e-al tău, al nostru,
Cîntul acesta-al meu e-al tău, al nostru.
Trăiești pîndit mereu; eu știu: dacă-ai cădea,
ani mult prea mulți vor cere pentru tine.
Te-am cunoscut mereu la fel ca astăzi.

DESPRE PACE

In memoria comandantului
Ernesto "Che" Guevara

Pacea e uneori
frică și-atît;
frica de tine, de mine,
frica de noi, cei ce bezna n-o vrem.
Pacea e uneori
frică și-atît.

Pacea-ți dă uneori
gust de mormînt,
de morți pe vecii,
ce nu sint decît tăcere.
Pacea-ți dă uneori
gust de mormînt.

Pacea e uneori
precum un deșert
fără arbori și voci,
un gol uriaș unde oamenii mor.
Pacea e uneori
precum un deșert.

Pacea de multe ori
gurile-astupă,
mîinile leagă,
îți lasă doar picioare, să fuig.
pacea, de multe nri.

Pacea e uneori
numai atât:
o vorbă găunoasă, fără înțeles.
pacea e uneori.

Pacea de multe ori
e mult mai rea,
pacea de multe ori.

DESPRE FRICĂ

Cuvintele, pe șoptite,
lucrurile, pe ascuns
și oamenii, între gest și tăcere.

Frica, în cîmp și-n cetăți,
rînd după rînd amușește
glasuri de vii și de morți,
și oamenii între gest și tăcere.
Dar nu va dura pe vecie,
dar nu e pentru pe vecie,
doar nu va fi pe vecie:
și noi sîntem viață, tot viață,
și noi cu tăcerile noastre,
și noi cu cuvintele noastre,
cu casele noastre clădite
cu greu din speranță și muncă.

Cuvintele, pe șoptite,
lucrurile, pe-ascuns,
și oamenii, oamenii, oamenii. . .

SPUNEM NU

Acum că sîntem împreună
voi spune ce știm amîndoi,
însă de-atîtea ori uităm:
Am văzut cum spalma
e lege pentru toți
Am văzut cum singele
— care sînge cere —
e legea acestei lumi.
Nu.
eu spun nu,
noi spunem nu.
Ai acestei lumi nu sîntem !

Am văzut cum foamea
e pîlnea
celor trudîți

*I-am văzut zvirlîți
în temniță
pe cei ce-aveau dreptate*

*Nu,
eu spun nu,
noi spunem nu.
Ai acestei lumi nu sîntem.*

LLUIS LLACH

CORABIA

*Ca să-ți spun: dragostea mea,
nu-mi trebuie stele, nici roze,
și nici din grădină să-ți culeg
floarea-ntre toate mai roșă.*

*Ci vreau doar un dor fără glas
și, netemător,
ce sfarmă cătușe
pornind spre apus
pe care durerea nu-l sperie,
nici soarta cumplită.
Așa va fi al tău, așa al meu.*

*Ca să-ți spun: dragostea mea,
nu-mi trebuie unde albastre
spărgîndu-se-n stropi fără număr
cînd apa de stînci se izbește.*

*Ca să-ți spun: dragostea mea,
nu vreau adăpost dulcea noapte,
nici trupul tău desferecat,
pe cînd mă preling printre umbre.*

*Ci vreau doar corabia
sigură pe ea
care-nfruntînd furtuna,
se-ndreaptă spre-apus,
și de aprinsul fulger
al serii nu se teme.
Așa va fi a ta, așa a mea.*

ȘI EU AM DORMIT ÎN ZORI

Și eu am dormit în zori
sub măslinul stingher
căutînd adăpost.

Am văzut nopți tapite
ca făclii îndoliate
departe pe cărări.

În vreme ce cînt
cuvinte lipsesc,
dar, printre frînturi
de ore pierdute,
așteptăm ca munca
să devină faptă.

Auzit-am păsări
pe ramuri și-n vînt,
vise și-amăgiri.
M-am pierdut pe drumuri
lăsînd scrisă-n colb
zarva-acestor ani.

În vreme ce cînt. . .

Și-am simțit, înceată,
dimineața frîntă
de-atîta durere,
Și-am trăit sub bice,
pierdut pe vecie,
cu visele-n zdrențe.

În vreme ce cînt. . .

CA UN ARBORE GOL

Ca un arbore gol,
ca desene pe vînt,
ca un arbore gol,
eu — în zbor.

Ca pe țarm un port,
ca pămînt fără glas,
ca un culb de dorinți,
ca pe țarm un port,
eu — plutînd.

În fîntul de-odat,
absolute tăceri.
Noi: întregul pămînt
și, asemeni, neant.

Ochi închiși: sîntem duh,
ochi deschiși: sîntem trup,
sîntem soare lucind,
sîntem beznă nocturnă.

Ca o filă în alb
unde numele-mi scriu,
ca o filă în alb,
eu — cuvînt.

Și la fel ca un cînt
joc de ton,
joc de son,
și la fel ca un cînt
eu — acord.

JOAN MANUEL SERRAT

VREME DE PLOAIE

Fiecare zi, spre seară,
dincolo de geam, ușoară
o auzi suflînd a toamnă,
blîndă, tristă ca un plîns
ce pe-aripă de vînt se-abate
și în ușă-ți bate.
Stă la masă, lingă tine.
Fără-a scoate nici o vorbă
știi că a sosit în fine
vremea grea, de ploaie,
dată să iubești în șoaptă
și să strîngi ce-ai risipit,
vremea grea, de ploaie.
Să golești din nou caltare,
pe cînd fol din calendare
cad tăcute pe alei
și să uiți barca la chei,
dacă nu e istovire în dorință și iubire.

Stă la masă lingă tine,
fără a scoate nici o vorbă
știi că a sosit în fine
vremea grea, de ploaie,
dată să iubești în șoaptă,
și să strîngi ce-ai risipit,
vremea grea, de ploaie,
cînd pe lingă foc
pentru amîndoi e loc.

OVIDI MONTLLOR

ÎN SPAȚIU NU TE-NCREDE NICIODATĂ CÎNTEC-FICȚIUNE

Se presupune că un aparat
nespus de mare, straniu,
se-apropie de Terra.
Nu știm dacă-i cu cîntec
de pace ori război.
Se presupune cum că vine doar
să caute mină de lucru.
MÎNA DE LUCRU
Și că aceasta-ar fi amenințarea
care ne paște.
Se presupune că nu va avea
nici o întîrziere,
că va sosi exact.
În clipa aceasta trebuie să fie-aproape.
Se presupune că nu sunt făpturi ca noi.
Oameni nu sunt. Sunt doar niște mașini.
Mașini ciudate
care pot orice,
ce sug orice
și vor tot ce-ntîlesc.
Poporul e-ndemnat să fie calm.
Fiți fără grijă ! Se vor lua măsuri !
Calm ! Liniște ! ...
Poporul este calm.
Nu s-a neliniștit.
Iar cei mai mulți și-au zis:
« Dacă plătesc mai bine ... »

În românește de
MARCELINO PERELLÓ și VICTOR IVANOVICI

IN ORIZONTUL SCENEI



UN TEATRU AL DEZBATERII ETICE



A. V. VAMPILOV

DOUĂZECI DE MINUTE CU ÎNGERUL

Comedie într-un act



PERSONAJELE:

Homutov • Anciughin
Ugarov • Bazilski
Stupak • Faina • Vasiuta

O odaie cu două paturi într-un hotel de provincie. Totul este aruncat de-a valma, — câteva sticle goale pe masă. Storurile sînt trase, odaia este luminată din tavan de o lustră leftină. Din vecini se aud tot felul de zgomote. Cineva cîntă la vioară. În altă odaie, răsună din cînd în cînd un ris de femeie. Ugarov se răsucește în pat, apoi se trezește. Se ridică încet, se așează în pat. Clatină din cap. Se vede că e amețit de băutură. Se dă jos din pat, scotocește prin noptieră, apoi pe sub masă. E un bărbat de 30 și ceva de ani, iute în mișcări, agitat, cu o expresie optimistă pe chip. Examinează sticlele, sînt goale. Bea cu un gest de scîrbă apa din carafă, apoi răsufă ușurat. Cotro-băie prin buzunare. Nici o leșcaie! Lucrul relese limpede din expresia chipului său. Umbliă prin odaie, trage storurile. Afară e ziua în amiaza mare.

UGAROV (tare): Scularea !

(Anciughin se trezește, ridică puțin capul și aruncă o privire timpă spre Ugarov. E bosumflat, sumbru, greoi și lent în mișcări. Dar energia care zace în el se va trezi la momentul potrivit.)

Bună dimineața !

ANCIUGHIN (care în sfârșit și-a dat seama unde se află și ce-i cu el): Dă-mi de băut !
(Întinde mîna spre masă)

UGAROV: De băut? Poftim... cit vrei... (Îi întinde carafa cu apă)

ANCIUGHIN (împinge la o parte mîna lui Ugarov cu carafă cu tot): De băut ți-am zis !

UGAROV: Așa?... nu-ți place? Ce vrei? Vodcă, bere? Sau poate coniac?

ANCIUGHIN: Vodcă.

UGAROV (după o clipă de tăcere): Zi așa ! Preferi vodcă...

ANCIUGHIN: Nu mai e?... Nici un pic?... (Se ridică în capul oaselor și examinează sticlele goale) Dar bani avem?

UGAROV (îi aruncă lui Anciughin haina): Poftim, vezi și tu...

ANCIUGHIN (cotrobăie prin buzunare, scutură haina):... Nici o lețcaie... Dar tu?

UGAROV: Așîderea... Nici un sfanț (Amîndoi tac) Să ne gîndim un pic: avem noi cumva vreo cunoștință în orașul ăsta?

ANCIUGHIN: Eu, niciuna.

UGAROV: Și eu ! De altfel de unde să am? E prima oară în viață că mă aflu aici.
(Scurtă pauză) Stai să ne mai gîndim. Măcar trei ruble de-am găsi...

ANCIUGHIN: Două ruble, optzeci și șapte (Pauză) Dar de unde dracu să le luăm?

UGAROV: Ce zici dacă am cere cuiva la uzină?

ANCIUGHIN: Așa e, ai dreptate ! Unde în altă parte putem găsi decît la uzină?

UGAROV (chibzînd): Nu prea șade bine... am venit prima dată, avem relații de serviciu, gîndește-te și tu...

ANCIUGHIN: Lasă astea, dă un telefon !

UGAROV: Doamne... în ce situație mă pui... Bine, fie ! (Trage telefonul mai aproape; gesturile trădează oarecare îndoială) Știi, protocolul n-o permite...

ANCIUGHIN: Dă-l dracului de protocol !

UGAROV: Nu se prea cade,, Știi bine cum e obiceiul. Expeditorul e cel care dă la toți, expeditorului nu-i dă nimeni nimic... Așa e legea... Bine, fie (formează numărul) Nu răspunde nimeni... (scoate agenda din buzunar)

ANCIUGHIN (a înșirat una lîngă alta sticlele): 36 de kopeici, atîta fac.

UGAROV: 50, 7, 15, Șeful serviciului de livrare. Doamne, ce femeie severă... (formează numărul) Nu răspunde !

ANCIUGHIN: 36 de kopeici,,... o sticlă de bere face 37, nu ajunge !

UGAROV: 50, 7, 34... poarta (formează numărul) Uzina de porțelan?... De ce nu răspunde nimeni prin birouri?... Zău?... e duminică... nu se lucrează... serios? (Pune receptorul în furcă) Află Fiodor Grigorievici că azi e duminică (Tăcere. Din odaia de alături se aude vioara)

ANCIUGHIN: Da,,... curioasă întîmplare, n-am ce zice.

(Din odaia de alături vioara se aude și mai tare) Iar ăstula (face un gest cu capul în direcția peretelui) puțin îi pasă. Scriștie într-una.

UGAROV: Ce vrei să faci? E artist. Om bine situat, are bani.

ANCIUGHIN: M-am plictisit de el. (Din altă odaie se aude rîzînd o femeie) Și asta !

Poftim, behăle ca o capră.

UGAROV: În odaia aceea stă o pereche. Niște tineri, oameni veseli, n-au nevoie

de vodcă (*Brusc, cu oarecare speranță*) Fiodor Grigorievici, spune-mi, cine a băut cu noi aseară?

ANCIUGHIN: Niște muieri. . .

UGAROV (*mirindu-se*): Zău? . . . Da, da, ai dreptate, mi-am adus aminte, erau femeile alea de ședeau în odaia de vizavi.

ANCIUGHIN: Mare nenorocire! Nu trebuia să mă înhait cu tine. De trei luni n-am mai pus o picătură în gură și tu în trei zile m-ai dat pe brazdă.

UGAROV: Las-o naibii, Fiodor Grigorievici, nu schimbă nimic căinându-te. Acum principalul e să găsim de băut ca să ne venim în fire.

ANCIUGHIN: Și bani de unde?

UGAROV: Să ne împrumutăm.

ANCIUGHIN: La cine?

UGAROV: Ei, aici e problema! Trebuie să ne gândim, să ne punem creierul la contribuție.

ANCIUGHIN: Nu pot să mă gândesc, mă doare capul.

(*Tăcere. Se aude vioara. Anciușin sare în sus.*) Dracu' să-l ia! Are de gând să tacă, sau nu? (*Vrea să trîntească cu pumnul în perete, dar Ugarov îl oprește*)

UGAROV: Fii calm, Fiodor Grigorievici, nu rezolvi nimic cu asta!

ANCIUGHIN: Îmi scoate sufletul individul cu vioara lui cu tot.

UGAROV: Nu-ți face nervi de pomană, asta-i e meseria! Ar trebui, dimpotrivă, să-i respecti pe artiști, sînt oameni care cîștigă o mulțime de parale (*imitînd gesturile unui violonist*) Dai cu arcușul în sus — o rublă, dai cu arcușul în jos — încă o rublă. (*Pe neașteptate*) Ce zici, ne dă trei ruble, sau nu?

ANCIUGHIN: Cine, asta?

UGAROV: Și de ce nu? Mă duc și-i spun, uite așa și așa, împrumută-ne te rog pînă mîine. Dăm astăzi o telegramă să ni se trimeată bani și mîine îi și avem. Ce zici? . . . Haide, Fiodor Grigorievici, încearcă!

ANCIUGHIN: Și de ce eu? De ce eu și nu tu, de pildă?

UGAROV: Nu, Fiodor Grigorievici, nu se cade s-o fac eu. Orice s-ar zice sînt totuși șeful tău.

ANCIUGHIN: Auzi, șef! Ești un bețiv ca și mine. Ba chiar mai rău decît mine (*După o clipă de tăcere*) Nu mă duc!

UGAROV (*după o pauză*): Bine. . . atunci tu te duci aici (*arată direcția*) la cei doi tineri căsătoriți, iar de violonist mă ocup eu. Ce să-i faci. . . fie și așa. . . ei, ce stai? . . . tinerii ăștia au venit cu mașina, sînt bogați, și apoi se iubesc, deci sînt buni la suflet. Te duci, bați la ușă, îți ceri iertare, așa cum face un om civilizată, le spui bună ziua, apoi îl rogi pe bărbat să iasă în coridor. . .

ANCIUGHIN: Da' cine-o fi bărbatul?

UGAROV: Parcă-i inginer. . . Cheamă-l pe coridor. . . sau nu, nu-l chema afară. Roagă-l de față cu nevastă-sa, cu nevasta e mai bine. . .

ANCIUGHIN: Las'că mă pricep și eu (*se ridică*). Cine fie ce-o fi, mă duc să încerc cu inginerul. (*Iese*)

UGAROV (*Face un număr de telefon*): Bine e? Administratorul de serviciu. . . Dați-mi vă rog, camera 27. . . (*așteaptă*) Tovarășul violonist, . . . dumneavoastră sînteți? . . . (*cu un aer degajat*) Bună dimineața. . . Ei, cum vă merge. . . cum ați dormit. . . (*pierzînd din entuziasm*) Mă iertați. . . sîntem vecinii dumneavoastră. . . mă numesc Ugarov și sînt de la Cernorecensk. . . Să vedeți, noi de fapt ținem de industrie. . . sîntem vecini cu dumneavoastră de cameră, la hotel. . . da, da. . . așa, vă ascultăm cum cîntați și ne delectăm în adevăratul înțeles al cuvîntului. . . Cum ați zis? . . . Ieri, aseară? . . . Da, da. . . ce să-i facem, a fost! (*rizînd încetîșor*) Aveți dreptate. . . (*caută să se justifice*). . . erau musafirii noștri, știți am avut niște musafiri. . .



da, da, musafirii... erau niște oameni, știți, simpli, naivi, le place să cinte, să joace... Da, da, sînt de acord cu dumneavoastră... aveți întru totul dreptate... Am să țin seama... ce treabă avem cu dumneavoastră?... Aș zice o chestiune cam gingașă, aș zice o chestiune cu două tășuri... mai pe scurt?... bine! pot și mai pe scurt... Împrumutați-ne vă rog o mică sumă de bani... Vă rog să ne iertați, mîine așteptăm să ne vină niște bani și atunci... Cum?... am înțeles... (Se vede că discuția a luat sfîrșit. Pune furios receptorul în furcă) Al dracului zgîrcit! (Cineva bate la ușă. Intră Vasiuta, ține în mînă o mătură și o cirpă. E o femeie nu prea în vîrstă, cu un aer blind.)

VASIUTA (examinînd odaia): Facem curățenie?

UGAROV: Facem... Putem și să nu facem... Tot aia e.

VASIUTA: De cîte zile vă tot bețiviți? (Face curat)

UGAROV: De cîte? A cincea zi, Anna Vasilievna, a cincea, să nu-ți fie cu supărare.

VASIUTA: Și de ce mă rog? Serbați pe cineva? Și de unde bani? De unde aveți capitaluri?

UGAROV: Din banii noștri, Anna Vasilievna, bani agonisiți prin trudă...

VASIUTA: Doamne, dumnezeule, cum își bat unii joc de bani! Să nu-i văd în ochi!

UGAROV: La cine anume te referi?

VASIUTA: La cine știi dumneata! Eu strîng copeică de copeică, și nu ajung să cumpăr nepoțicăi hăinuțe, iar voi svirliți pe vodcă cu sutele, cu sutele... M-apucă o ciudă cînd vă văd!... (Intră Anciușhin)

UGAROV: Te înțeleg... de nepoți nu poți să n-ai grijă... dar sînt și cazuri cînd omul nu poate să nu bea... Anna Vasilievna, ia privește (spre Anciușhin) uită-te la el... uită-te...

VASIUTA (se oprește din măturat): Mă uit... ce să văd?

UGAROV: Uită-te la el, e om bolnav... Mă înțelegi? bolnav! Anna Vasilievna, draga mea, salvează-ne dumneata, dă-ne trei ruble pînă mîine.

VASIUTA (iute): Nu, nu, nu vă dau! De altfel nici nu am (enervîndu-se) N-aveți pic de rușine, nici un pic! Aruncați rublele cu sutele și apoi cerșiți... de la cine? de la mine! Nu, nu! nici să nu vă gîndiți, nici să nu mai deschi-deți vorba!

ANCIUGHIN: Asta se spînzură mai bine, dar nu-ți dă.

UGAROV: Cum stai cu vecinii?

ANCIUGHIN: Care? (Cu un gest) Țstia?... Să-ți iei orice speranță. Flăcăul ăsta nu e un prost, e băiat cult. Noi sîntem în călătorie de nuntă — zice — avem cheltuieli mari, vă rog să ne iertați și să închideți ușa pe partea ailaltă, scurt pe doi (cu un gest spre perete) Dar ăsta?

UGAROV: Și ăsta la fel. M-a refuzat!

ANCIUGHIN: Proastă treabă! N-are să ne dea nimeni (Se așează în pat, ținîndu-se cu mîinile de cap) Nu mai pot, simt că-mi crapă țeasta. (Nu se mai aude risul femeii, în schimb se aude vioara, Anciușhin se repede la perete și începe să dea cu pumnul. Ugarov încearcă să-l potolească.)

UGAROV: Fiodor Grigorievici fii calm! potolește-te! n-are nici un rost.

ANCIUGHIN: Mi-a făcut capul calendar! Dracu să-l ia! (O bătaie nervoasă la ușă. Intră Bazilski, un om foarte impulsiv, cu un arcuș în mînă. Se apropie de 50 de ani.)

BAZILSKI: Ce înseamnă asta? De ce bateți în perete?

ANCIUGHIN: Ne-am plictisit de muzica dumitale.

BAZILSKI: O! Ce ziceți! Așadar, vă deranjez? Vă rog să mă lertați! Vă deranjez?

UGAROV (cu un aer condescendent): Fîind prima oară cred...

BAZILSKI: Vă rog să mă iertați ! Îmi cer scuze ! Aseară de pildă, ați mai chițăit. Exact... ! Ați chițăit ! Nu știu cum ați reușit s-o faceți... nu înțeleg.

UGAROV: Ei, uite așa — am reușit.

BAZILSKI: Iar acum mai și bateți în perete ? Nu vi se pare că e prea mult, amicilor ?

ANCIUGHIN: Ne-am săturat de muzica dumitale (pauză). Ne enervează.

UGAROV: Așa e tovarășe violonist ! Nervii noștri nu-s de oțel !

BAZILSKI: Care nervi ? Aveți nervi ?

UGAROV: Dar dumneata ce-ți închipui ? Cum adică, dumneata ai nervi, iar noi n-avem nervi ?

BAZILSKI: Să vă mărturisesc sincer nu bănuiam că aveți nervi (se plimbă prin odaie). Imaginați-vă, că nici în clipa asta nu înțeleg cum de aveți nervi și ce faceți cu ei (se oprește din mers). Iar dacă îi aveți de ce naiba mai bateți în perete ?

ANCIUGHIN: Ne-am săturat de muzica dumitale...

UGAROV: Află domnul meu, că aici nu e casă de cultură, ci hotel, aici trebuie să știi, oamenii se odihnesc.

ANCIUGHIN: Și cu asta basta ! Să nu mai aud nici un zgomot ! M-ai înțeles ?

UGAROV: Când o să venim la concertul dumitale n-ai decit să cîmți, poftim pe cînd aici...

BAZILSKI (speriat): Cum, dumneavoastră, la concertul meu ? La ce bun?... La... ce... ?

UGAROV: Cum așa?... La ce ? Vrem să te auzim. Vrem să ne desfătăm.

BAZILSKI: Să vă desfățați... Vă rog să nu mă speriați. Vă rog, sînt un om nervos (Aleargă prin odaie). Nu, nu trebuie să veniți ! De o sută de ani n-ați fost la concert și o sută de ani de-acu înainte să nu vă duceți ! Vă rog ! pentru Dumnezeu ! Duceți-vă la moși, la teatru de estradă, la circ ! Acolo, acolo, vă e locul ! Duceți-vă direct acolo !

ANCIUGHIN (oarecum speriat): Ce-aveți împotriva noastră ?

BAZILSKI: La mine în nici un caz !... În nici un caz !... Nu, nu, nu trebuie ! Să nu veniți ! Să știți că la mine la concert nu se spun bancuri. Nu e nimic vesel ! Și nici un fel de desfătare ! Decit să veniți voi, mai bine cînt într-o sală goală ! Și vă rog să nu mă culburați de la lucrul meu, dracu să vă ia ! (Iese buzna pe ușă) (Scurtă pauză)

ANCIUGHIN: Uite, al dracului !

UGAROV: Îndrăcit mai e ! Probabil că nu-l vine nimeni la concert și nu cîștigă bani.

ANCIUGHIN: Are el bani, da-i cărpănos.

(Se aude din nou vioara)

UGAROV (examinînd sticlele): 36 de kopeici. Hai să dăm o telegramă !

ANCIUGHIN: Cui ?

UGAROV: Să ne gîndim ! Dacă trimitem la direcție, ne amină vreo trei zile, dacă trimit nevesti-mi nu capăt decit jumătate. Rămîne doar mama... Să-i trimitem?...

ANCIUGHIN: Sigur, trimite-i mamel... O mamă nu te lasă niciodată la ananghie.

UGAROV (scriind în agendă): Cernorecensk, strada Perov, numărul doi, Ugarova. Urgent patruzeci ruble. Lopask. Poșta centrală. Viktor. (Numără cuvintele) Unu, doi, trei... trei kopeici cuvîntul... S-a făcut, ne ajunge.

ANCIUGHIN (ținîndu-se cu mîinile de cap): Cînd te gîndești că ne trebuie doar trei ruble... Cînd lucrăm cu geologii, trei ruble erau pentru mine un fleac.

Cît ai zice pește, făceam rost de trei ruble. *(Cu dispreț)* Trei ruble! *(După o clipă de tăcere)* Cînd te gîndești că fără trei ruble poți să dai ortu popii.

UGAROV: Haide, Fiodor Grigorievici, lasă văicăreala. Găsim noi o soluție. Doar nu ne-am pierdut în pustiu. S-o găsi el un om bun pe lumea asta... Facem noi rost de trei ruble.

ANCIUGHIN: Facem? De unde? De unde? *(Pe neașteptate se scoală și deschide larg fereastra.)* Poftim, uită-te, e plină strada de oameni buni. Vino să-i vezi. *(Ugarov se apropie de fereastră)* Toți sînt buni, cînd ai bani. Iar cînd nu-i ai? Să vezi ce demonstrație fac eu acuși *(Strigă pe fereastră)* Oameni buni! Cetățeni! o clipă de atenție!

UGAROV: Ce-i cu tine, ce strigi?

ANCIUGHIN *(către Ugarov)*: Așteaptă să vezi ce are să se întîmple *(strigă)* Oameni buni! Ajutați-ne! Un caz extrem! Sîntem în impas!

UGAROV: Ce vrei să faci?

ANCIUGHIN *(către Ugarov)*: Ai răbdare! *(Strigă)* Cetățeni? Care ne împrumută cu o sută de ruble?

UGAROV *(rîzînd)*: Lasă glumele, Fiodor Grigorievici, să știi că miliției nu-i plac glume din astea.

ANCIUGHIN: Ia privește! Îi vezi? ... S-au speriat de moarte ... Uite-i cum au luat-o la fugă. S-au ascuns care mai de care... *(Ugarov rîde)* Ai văzut? Aștia-s oameni buni de care vorbeai! *(Amîndoi se retrag din fața ferestrei)*. Asta e, prietene. Află de la mine ... viața fără bani e lucru cumplit *(Amîndoi tac)*.

UGAROV: Gluma, glumă, dar acu spune-mi mie, serios, de unde să luăm noi trei ruble?

ANCIUGHIN: Ce-ar fi să vindem pulovărul meu? E nou.

UGAROV: Sau ceasul? Ducă-se naibii!

ANCIUGHIN: Ceasurile nu mai sînt la preț...

UGAROV: N-or fi la preț, dar bani de-o sticlă scoatem.

ANCIUGHIN: De o sticlă, poate, *(După o clipă de gîndire)* Pulovărul e mai sigur. *(Cineva bate la ușă)*

UGAROV: Cine e? Intră!

(Intră Homutov, un bărbat de vreo 40 de ani cu un chip îngîndurat. Pare politician, deși cam simplu la port.)

HOMUTOV: Bună ziua!

UGAROV: Respectele noastre.

HOMUTOV: Mă iertați, dumneavoastră sînteți cei care ați cerut adineaori ajutor? Ați cerut bani? *(Tăcere)* Acu cîteva clipe ... la fereastră? ... Da?

ANCIUGHIN: Și ce-are a face?

HOMUTOV: Uite ce vreau să vă spun ... dacă aveți nevoie de bani, eu ...

UGAROV: Ce anume?

ANCIUGHIN: Poate că *(rîde)* ... vreți să ne dați banii?

HOMUTOV: Da, pot să vă ajut.

(Tăcere)

ANCIUGHIN: Dar o chelfăneală nu vrei?

HOMUTOV: Chelfăneală? ... de ce?

ANCIUGHIN: Așa, în glumă.

HOMUTOV *(zîmbînd)*: Chelfăneală, nu vreau ... am vrut să vă ajut, dar văd că ați glumit ... poate că ... a fost o glumă ... bună. Dar eu n-am înțeles-o ... vă rog să mă iertați. *(Se retrage spre ușă)*

ANCIUGHIN: Stai o clipă! De ce ai venit?

HOMUTOV *(oprindu-se)*: V-am spus doar, am vrut să vă ajut.



ANCIUGHIN (*rizînd*): Ai vrut să ne dai bani, cum s-ar zice?

HOMUTOV: Da

(*Scurtă pauză*)

UGAROV: Nu înțeleg, glumești . . . sau poate-ți bați joc de noi?

HOMUTOV: Cîtuși de puțin. Am impresia că dumneavoastră ați făcut o glumă.

UGAROV: De glume ne arde nouă ! N-am pus nimic de azi dimineată în gură.

HOMUTOV (*după o clipă de chibzuială*): Nu mai înțeleg nimic. Aveți nevoie de bani sau nu?

UGAROV (*către Anciuighin*): E limpede. Omul ne propune să luăm pe din trei o sticlă.

HOMUTOV: Da' de unde !

ANCIUGHIN: Atunci nu mai face pe nebulu ! Zi pentru ce-ai venit?

HOMUTOV: Am vrut să vă scot din încurcătură. Dar nu insist.

(*Se îndreaptă spre ușă, Anciuighin îl oprește*)

ANCIUGHIN: Ascultă, prietene. (*Se apropie de Homutov*) Ascultă-mă ! Chiar dacă m-aș băga în suflitul tău, aș scoate eu de acolo trei ruble ? Ia spune ! Așa-i că nu ? . . . asta e !

HOMUTOV: Tovarăși, sînt uluit și în același timp jignit . . . (*Scoate banii*) Uite-i aici, poftim, țineți-i ! . . .

UGAROV: Cum adică ? . . .

HOMUTOV: Poftim, luați-i !

UGAROV: Cum adică ? (*Ia totuși banii*)

HOMUTOV: Luați-i, folosiți-i, ce dumnezeu stați și vă uitați ! Dacă am să fiu și eu la ananghie o să mă ajutați și voi. Nu-i așa ? Viața noastră a tuturor, a muritorilor pe acest pămînt, este grea și trebuie să ne ajutăm unii pe alții. Cum ar putea fi altfel ? Altfel, nu se poate. (*Scurtă pauză*) Bine, de vreme ce sînteți atît de neîncrezători, poftim adresa mea. (*Se apropie de masă și scrie adresa*) O să-mi restituiți banii cînd o să vă îmbogățiți. Asta e ! Vă doresc numai bine, la revedere. (*Pleacă*)

(*Tăcere. Ugarov numără banii cu oarecare teamă.*)

ANCIUGHIN: Cît e !

UGAROV: O sută în cap ! (*Aruncă banii pe masă*)

(*Tăcere*)

ANCIUGHIN: Mie unuia nu-mi miroase a bine afacerea asta !

(*Scurtă pauză.*)

UGAROV: Am impresia că o să mîncăm acuși o păruială . . .

ANCIUGHIN: Stai o clipă ! (*Iese repede pe ușă*)

UGAROV (*stă la masă cu banii în față*): Poftim, belea ne-a trebuit . . . (*Examinează odaia, strînge repede așternutul cu un aer speriat de parcă ar fi furat ceva, face un pic de ordine în jur, acoperă banii cu un ziar*) Dracu știe ce-i asta ! . . . (*Chibzuiește. Deschide ușa, se uită pe coridor, apoi strigă tare:*) Anna Vasilievna ! (*Apare Vasiuta, se oprește în dreptul ușii.*) Anna Vasilievna, dumneata ești femeie deșteaptă, ia spune-mi . . . uite să zicem că vine la dumneata un om necunoscut. Îți dă bună ziua ca orice om civilizat, discută cu dumneata și apoi netam-nesam scoate din buzunar un pachet de bani și spune: « Aveți nevoie de-o sută de ruble ? Poftim », după care pleacă. Se poate întîmpla așa ceva ? Ce zici ?

VASIUTA: Ce tot îndrugi prostii . . . de ce m-ai chemat ? Tot nu-ți dau bani, oricît m-ai ruga.

UGAROV: Îți mulțumesc, Anna Vasilievna, atît am vrut să aflu. Ești o femeie deșteaptă, să-ți dea dumnezeu sănătate, să trăiești încă o sută cincizeci de ani.

VASIUTA: Se vede că n-aveți treabă, bețivilor! (Plecă)

(Ugarov închide ușa. se apropie de masă, mai numără odată banii îi privește la lumina soarelui. Apare Homutov, împins din spate de Anciușin)

ANCIUGHIN: Poftim (îi arată lui Homutov banii) la-ți te rog împrumutul, și cară-te la dracu.

HOMUTOV: V-am spus doar că vi-i dau... nu-i frumos din partea dumneavoastră... și după câte am înțeles aveți într-adevăr nevoie de ei... atunci de ce?

UGAROV (întrerupându-l): Ia ascultă... cum e... și-au dat drumul definitiv sau numai așa... și pentru cât timp, ... pentru mult timp?

HOMUTOV: De unde să-mi dea drumul?

UGAROV: Ei, de unde?... din casa...

HOMUTOV: De acasă? am plecat pe o săptămână. Dar ce importanță are asta?

UGAROV: Auzi domnule! pe o săptămână și fără supraveghere, asta-i nebunie curată.

HOMUTOV: În ce privește banii... cum să vă spun... ce să mai vorbim, am bani și asta-i o sumă de care nu am nevoie.

ANCIUGHIN: Poate că banii ăștia nici nu-s ai tăi? Ei?

HOMUTOV: Ai cui să fie?

UGAROV: Iartă-mă te rog, nu cumva sînt falși?

HOMUTOV: Ce naiba, măi tovarăși, ce-s prostiile astea? Înțelegeți-mă, am venit cu dorința să vă ajut din tot sufletul.

ANCIUGHIN: Spune drept, ce e « Lenaurifera » sau « Minzincul »...

HOMUTOV: Nu înțeleg...

ANCIUGHIN: Ce nu înțelegeți? Spune-ne de unde ai luat avansul? Adică mai bine zis banii de deplasare de la « Societatea auriferă de pe Lena » sau de la « Minele de zinc »?

HOMUTOV: Ce societate auriferă? Care mine? Pentru Dumnezeu!

UGAROV: Așa... bine, ... apropo, dumneata crezi în Dumnezeu?

HOMUTOV: În Dumnezeu?... nu.

UGAROV: Bine! Zici că nu crezi în Dumnezeu. Dar nu cumva faci parte din vreo sectă? (Homutov face un gest neputincios din miini) Spune-ne drept, cine ești? cu ce te ocupi?

HOMUTOV: Sînt agronom.

ANCIUGHIN: Agronom?

HOMUTOV: Da, agronom.

ANCIUGHIN: Cum s-ar zice... ari... semeni...

HOMUTOV: Întocmai, ar... semăn.

ANCIUGHIN: Colhozul, bineînțeles, e milionar?

HOMUTOV: Și ce-are a face că-i milionar?

ANCIUGHIN: Forța de muncă e deficitară, așa-i?

HOMUTOV: Și ce-i cu asta?

ANCIUGHIN: Să fi spus așa nene, de la început. Deci, să te ajutăm să-ți ridici casa, sau poate vrei cadou o vacă?

HOMUTOV: Da de unde, vă dau banii așa pur și simplu, pentru că vreau să vă scot din impas. De ce nu mă credeți?

(Scurtă pauză. Brusc) Spuneți-mi, părinții vă mai sînt în viață?

UGAROV: De ce întrebi? Ce-are a face?

HOMUTOV: Așa, mă interesează...

ANCIUGHIN: Ce? ești de la miliție? (Scoate buletinul) Poftim, privește!

UGAROV: Sau poate ești de la securitate? Să știi că nu prezentăm nici un interes. Sîntem oameni de rînd, el șofer, eu expeditor, n-ai treabă cu noi.

HOMUTOV: Iar umblați cu fleacuri. Vă mai repet o dată . . . vă dau așa, pur și simplu . . . fără nici un fel de interes . . . dezinteresat. Mă înțelegeți? . . . Nu vreți să-i luați?

ANCIUGHIN: Ne abținem.

UGAROV: Am eu un fler. Banii nu-s greu de luat, dar după aia? . . . Cine știe cât plătesc pentru ei.

ANCIUGHIN (*ii restituie banii*): Ține-i. Numără-i.

HOMUTOV (*bagă banii în buzunar*): Văd că nu pricepeți . . . înțelegerea omenească . . . dezinteresată. Îmi pare rău . . . Ce să-i faci, eu vă zic la revedere, și vă rog să nu vă supărați că v-am deranjat (*Se îndreaptă spre ușă*)

ANCIUGHIN (*il oprește pe Homutov, îi pune mina pe umăr de parcă l-ar îmbrățișa*): Ascultă prietene, nu mai umblape după piersic! Explică-ne măcar, acum, la despărțire, despre ce e vorba . . . mărturisește . . . altminteri simt că n-am să pot dormi la noapte. Zău, gîndește-te, cine te-ar putea crede că ești gata să dai așa, din senin o sută de ruble . . . pur și simplu . . .

HOMUTOV (*după o clipă de tăcere*): Am vrut să vă ajut, asta-i tot.

ANCIUGHIN: Minți! (*Pe neașteptate, îi răsucește mîinile la spate*) Adă repede un prosop!

(*Ugarov îl leagă ge Homutov fedeleș*)

HOMUTOV (*uluit*): Tovarăși . . . ce-i cu voi? Ce s-a întîmplat? Tovarăși . . . (*Încearcă să-și elibereze brațele*)

ANCIUGHIN: Stai locului, nu te smuci . . . și acu povestește-ne totul pe îndelete.

HOMUTOV: Tovarăși! Ce-i cu voi? Ce faceți?

UGAROV: Fii calm . . . calm, prietene!

(*O mică îmbrînceală. Cu al doilea prosop Homutov este legat de spătarul patului*)

ANCIUGHIN: Și . . . acu să stăm de vorbă liniștiți, ca între oameni de afaceri.

HOMUTOV: Ce v-a apucat?

ANCIUGHIN: Dă-i drumul, povestește.

HOMUTOV: Deslegați-mă! Deslegați-mă, imediat.

ANCIUGHIN: Spune mai întîi ce te-a adus aici?

HOMUTOV: V-am spus tot, nu înțeleg, ce mai vreți de la mine?

UGAROV: Acu . . . de întrebare noi te întrebăm, ce vrei de la noi?

ANCIUGHIN: De unde ai banii? Hai spune! De unde i-ai luat?

HOMUTOV (*enervîndu-se*): Terminați cu aceste întrebări prostești! Deslegați-mă, m-ați auzit?

ANCIUGHIN (*il amenință pe Homutov cu pumnii*): Dacă ai de gînd să ieși la pensie de boală, află că te pot ajuta.

HOMUTOV: De ce? . . . de ce vă purtați așa? . . . pentru că am vrut să vă ajut?

ANCIUGHIN (*pe neașteptate, prietenește*): Ajunge, amice! Nu mai umbla cu fofirlica (*la loc alături de Homutov și-i vorbește ca unui prieten*) Ascultă-mă, poți avea toată încrederea în noi.

UGAROV: Încredere totală și deplină!

ANCIUGHIN: Nici o grijă, nu sîntem turnători . . . Spune-ne . . . banii . . . sînt de furat . . . nu-i așa?

UGAROV: Și ce dacă i-ai furat! Mare lucru! Cine nu fură azi!

ANCIUGHIN (*cu accente de speranță în glas*): I-ai furat?

HOMUTOV (*înfuriindu-se*): Da! Da! Da! Da! I-am furat! I-am furat! Vă convine? I-am furat! Asta e pe înțelesul vostru?

(*O clipă de tăcere.*)

ANCIUGHIN (*cu răutate*): Așa? Atunci, de ce ne-ai făcut nervi de pomană? Ce-s aerele astea de mironosiță? Faci pe dezinteresatul . . . Om de nimic ce ești! . . .

HOMUTOV (*cam dezorientat*): Dar voi ați vrut-o... Voi m-ați silit să spun că banii sînt de furat. Nu pricep de ce vă ieșiți din fire?

UGAROV (*cu părere de rău*): Lasă-l, nu i-a furat, se vede că nu i-a furat. Altceva-i la mijloc... dar ce anume?

ANCIUGHIN: O clipă (*Scoate din haina lui Homutov buletinul de identitate și-l întinde lui Ugarov*) la să vedem ce-i de capul tău?

UGAROV (*citind*): Ho-mu-tov Ghe-na-di Mihai-lo-vici... agro-nom...

ANCIUGHIN: Agronom?

UGAROV: Agronom. De altfel și numele îl arată că-i agronom.

ANCIUGHIN: Ia ascultă-mă, domnule agronom, de unde ai atîția bani? Și dacă te ducem la miliția raională să te descoase?...

UGAROV (*după o clipă de chibzuială*): Dar dacă și el o fi tot de acolo?

ANCIUGHIN: Spune, de unde ai banii? (*Se apropie de Homutov cu un aer amenințător*) Spui, ori ba?

UGAROV: Lasă-l în pace, să nu dăm de bucluc. (*Caută să-l potolească pe Anciuighin*)

HOMUTOV: Dacă nu mă delegați pe loc, o să dați socoteală.

ANCIUGHIN: Ți-arăt eu... (*Se smulge din strînsoarea lui Ugarov*)

UGAROV:... Ascultă... hai mai bine să-l deslegăm... Cine știe... Lasă-l mai bine să plece...

(*Scurtă luptă între Anciuighin și Ugarov*)

ANCIUGHIN: Nu, nu... vreau mai întîi să-mi povestească... să-mi explice omenеște.

UGAROV: Of, doamne, lasă-l în pace! Îți repet, lasă-l!

ANCIUGHIN: Și eu îți zic că nu-l las. (*Se îmbrîncesc prin odaie.*)

UGAROV: Lasă-l în pace! Dă-i drumul!

ANCIUGHIN: Nici nu mă gîndesc...

HOMUTOV: Ce sălbatici!...

(*Lupta continuă. Întrucît forțele sînt egale, amîndoi obosesc și cad pe pat.*)

ANCIUGHIN (*respirînd din greu, către Ugarov*):... fraiere ce ești... Un nătărău...

UGAROV (*trăgîndu-și cu greu suflarea*): Și tu idiot mai ești, Fiodor Grigorievici!

ANCIUGHIN: Taci din gură, nărodule!...

UGAROV: Îți cauți pricină, nici tu nu știi de ce...

(*Ugarov se ridică de pe pat și dă să-l deslege pe Homutov. Anciuighin se repede la el și-l oprește. Rămîn amîndoi pe pat.*)

Idiotule! Ești un idiot!

HOMUTOV: Ce aveți acu de gînd cu mine?

UGAROV: Are dreptate omul. Ce facem acum cu el?

ANCIUGHIN: Nimic... Dar nici nu-l las să plece așa.

UGAROV: Te întreb ce vrei să faci cu el?

(*Scurtă pauză.*)

ANCIUGHIN: Ce-ar fi să chemăm... să chemăm niște oameni... să-l judece oamenii... (*Se ridică, bate în peretele din spate, apoi în peretele din dreapta, iese în coridor, se întoarce, deschide larg ușa, rămîne în prag*) Poftiți, tovarăși! Vă rog să ne ajutați, dacă vă stă în puteri.

(*Întră Bazilski, Stupak, soția acestuia, Faina. Stupak este un tînăr de vreo 30 de ani, indesar, mulțumit de sine și de viață. Faina nu are mai mult de 20 de ani. Bazilski a intrat cu vioara și arcușul în mîină — are un aer cam zăpăcit. În urma lui apare Vasluta.*)

BAZILSKI: Ce s-a întîmplat?

STUPAK: Ce e?

VASIUTA: Ce vi s-a mai năzărit?

ANCIUGHIN: Te rugăm, Anna Vasilievna, ia loc și ascultă-ne. Cetățeni, luați loc vă rog! (Către Ugarov). Pune-i la curent pe dumnealor.

UGAROV: Mult stimați vecini, aveți aici în fața dumneavoastră o persoană care, în numai o jumătate de oră, realmente, ne-a scos din minți...

BAZILSKI: Mai scurt.

HOMUTOV: Deslegați-mă!

STUPAK: Într-adevăr, de ce-i legat omul ăsta? E un criminal?

UGAROV: Poate că-i criminal, poate-i și mai rău de atât... Așadar, cum vă spuneam, ne sculăm noi azi dimineață, cam mahmuri, vă rog să mă iertați...

ANCIUGHIN: Ce să mai lungim vorba... Pe scurt, uitați cum a fost: în glumă am strigat mai adineaori pe fereastră «cetățeni, cine are o sută de ruble să ne împrumute?»

STUPAK: V-am auzit. Găsesc că este o glumă revoltătoare.

BAZILSKI (către Anciușhin nerăbdător): Zi mai departe!...

ANCIUGHIN: Deci, cum vă spunem și... am uitat. Numai ce apare pe ușă individul ăsta...

UGAROV: Pe care noi doi nu l-am văzut în viața noastră niciodată...

ANCIUGHIN: Și ne zice «Voi ați cerut bani?»

UGAROV: Bineînțeles că de bani cine n-are nevoie... dar una e să ciupești de la vecini trei ruble, hai să zicem zece... treacă-meargă...

ANCIUGHIN: Pe când individul ăsta scoate o sută de ruble, adică...

VASIUTA: Doamne ferește!

ANCIUGHIN: Scoate banii și ne zice: «De aveți nevoie, vă rog să-i luați și să-i folosiți».

STUPAK: Imposibil!

ANCIUGHIN: Ne lasă suta de ruble pe masă și pleacă (Către Homutov) Așa e, ori nu?

HOMUTOV: Zi mai departe!

ANCIUGHIN: Bine înțeles, l-am ajuns din urmă, l-am adus înapoi, și i-am cerut să ne spună cu de-amănuntul ce și cum. O sută de ruble nu-i o glumă...

UGAROV: Și cum prea bine bănuți nu se dau așa cu una cu două...

ANCIUGHIN: Când colo dumnealui, începe să ne țină o predică. Am vrut să vă ajut, zice, am vrut, zice, din tot sufletul, din adâncul inimii. Și uite așa, stăm și ne batem capul cu el, iar el o ține morțiș, ... zice, v-am dat așa, pur și simplu, fără nici un interes... Cum așa? zicem noi. Ce să însemne asta oare? Judecați și dumneavoastră!

STUPAK: Mda... interesant caz.

UGAROV: Poate că noi într-adevăr nu putem pricepe, nu ne taie capul. Prietenul meu e șofer, eu mă ocup de procurarea de W-C-uri pentru rețeaua sanitară a orașului nostru, poate că într-adevăr nu ne pricepem la viață, nu înțelegem un caz ca ăsta...

VASIUTA: N-o fi cumva beat?

ANCIUGHIN (către Homutov): Ia suflă... (Către ceilalți) Nimic.

UGAROV: Dumneata, tovarășe violonist, dumneata care ești om serios, discută cum trebuie cu el.

HOMUTOV: Zău, vă rog foarte mult, scăpați-mă din infernul ăsta.

BAZILSKI: Spuneți-mi, tot ce au povestit ăștia doi..., aici, ... e adevărat?...

HOMUTOV: Întocmai. Așa a fost.

BAZILSKI: Bine... dar o sută de ruble? într-adevăr au fost o sută de ruble?

HOMUTOV (enervat): Da, într-adevăr, au fost o sută de ruble.

STUPAK: Și cum așa?... dezinteresat?

HOMUTOV (și mai enervat): Da, absolut dezinteresat . . .

STUPAK: Interesant . . . Interesant . . . deci ăsta-i tariful la care se vinde astăzi dezinteresarea.

BAZILSKI (către Homutov): Și ai avut de gând să dai acestor derbedei o sută de ruble? Ciudat !

UGAROV: Asta zicem și noi, ciudat.

STUPAK (către Bazilski): Cred că exagerați ! Ce să fie ciudat ? Nu e nici un mister la mijloc. Nu vedeți ? Un escroc. Un escroc și atîta tot.

FAINA (către soțul ei): De ce vorbești așa ? Nu știi doar . . .

STUPAK (întrerupînd-o): Ce nu știu ? Nu știu motivele, și nu întîmplător dumnealui le ascunde. Un gest ca acesta poate face numai un escroc, un aventurier, un om evident neserios. Într-un cuvînt, un șmecher.

VASIUTA: Vreți să-l chem pe administrator ?

BAZILSKI: N-ar fi mai bine un doctor ? (Către Homutov) Sînteți convins că n-aveți nimic, că nu sînteți bolnav ?

HOMUTOV: În ce mă privește n-am nici o îndoială că sînt sănătos. Dar nu prea înțeleg ce-i cu voi, tovarăși ? Într-adevăr, nu puteți pricepe ? . . . ce-i greu de priceput în asta ? . . . un om nu are o lețcaie în buzunar, altul e plin de bani ! Unul are neapărat nevoie de bani, celălalt îi strînge și n-are ce face cu el ? Nu e firesc ca acesta din urmă să-l ajute pe celălalt, să-i dea din banii lui, să-i împartă cu el ? Ce găsiți nefiresc în toată treaba asta ? Doamne, e atît de ușor de înțeles !

STUPAK: Ceea ce spui dumneata e o aiureală. Idealism ! Sau mai curînd, escrocherie.

HOMUTOV: Ascultați-mă ce vă spun ! Astăzi fiecare se îngrijește cel mai mult de propria lui persoană. Dar nu avem dreptul, nu trebuie să uităm cu desăvîrșire de ceilalți. Vine clipa cînd plătim scump pentru egoismul nostru, pentru indiferența noastră. Așa e, zău. ăsta-i adevărul . . . Așa e . . .

STUPAK: Ce spui dumneata e aiureală curată. Pe deasupra, o aiureală religioasă. Aiureală și minciună !

HOMUTOV: Bine, ce să mai discutăm ! Am înțeles cu cine am de-a face. Dumnea-voastră nu sînteți și nu veți fi niciodată în stare să ajutați pe cineva . . . cel puțin căutați de înțelegeți pe cel ce vrea s-o facă. Doamne, e oare așa de greu de priceput ?

UGAROV: Tare proști ne mai crezi !

STUPAK: Nu cumva te gîndești să cîștigi popularitate ? Să te faci cunoscut ? Adică, să cîștigi un capital moral ? Atunci, totul e clar.

BAZILSKI: Nu mai pricep nimic ! E de neconceput ! În orașul acesta numai bătrîinii și wunderkinzii vin la concert. Intellectuallii, în loc să se preocupe de cultură, beau vodcă și fac tot felul de nebunii, de sperle lumea. Și mă întreb, dumneata de ce ai făcut gestul ăsta ? Pentru ce ? Nu-ți dai seama că exemplul dumitale, poate avea o înrîurire proastă asupra altora ? Nu, nu, nu am încredere în bunătatea dumitale ! Nu cred că ai vrut să faci bine. Cine știe ce plan drăcesc o fi la mijloc ? Nu m-aș mira dacă mîine toată istoria ar fi relatată de ziarul local.

STUPAK: Așa e ! De unde știm că nu ești ziarist și n-ai intenția să scrii un foileton despre noi.

FAINA (către soțul ei): Încetează !

HOMUTOV: N-am ce zice, grozavă idee ! Uite, le faci oamenilor un bine, și ei așa te răsplătesc . . .

STUPAK: Lasă fleacurile. Cine ești dumneata, că poți să arunci cu sutele de ruble ? Cine ești ? Tolstoi sau Jean Paul Sartre ? . . . Îți spun eu cine ești. Ești un huligan !

Asta în cazul cel mai bun . . .

HOMUTOV: Poate că mă deslegați totuși ? . . .

BAZILSKI: Da, cu dracul nu ai asemănare ! Dar nici cu îngerul nu aduci. Ești un șarlatan, sau o variantă de șarlatan.

STUPAK: Poate că totul se explică mai simplu ? Iertați-mă, nu cumva sînteți homosexual ?

UGAROV: Știți, el e agronom de meserie.

HOMUTOV: Vă mulțumesc foarte mult . . . m-am lecut să mai ajut pe cineva . . .

STUPAK: Lasă bancurile. Nimeni nu crede balivernele pe care le debitezi.

(Scurtă pauză.)

FAINA (cătrec ceilalți): Dar dacă totul e adevărat ? . . . Dacă într-adevăr omul acesta a vrut să ajute . . . așa, pur și simplu . . .

STUPAK (tipînd la ea): Încetează cu prostiile !

FAINA (uluită): De ce țipi la mine ?

STUPAK: Ca să nu-ți bagi nasul unde nu-ți fierbe oala. Așa, pur și simplu . . . nimeni nu face nimic. Niciodată ! Ține minte asta !

UGAROV: Așa e, domnișoară !

FAINA (cătrec soțul ei): Pur și simplu . . . nimeni nu face nimic ? . . . Niciodată ?

VASIUTA: Da' cum credeai ?

FAINA (cătrec Bazilski): Și dumneata crezi la fel ?

BAZILSKI: Ce cred eu, cum cred eu . . . nu contează . . . asta n-a schimbat și nu va schimba niciodată nimic în lume (Se retrage într-un colț, rămîne cu miinile încrucișate la piept)

STUPAK (cătrec Faina): Termină cu naivitățile tale !

FAINA: Deci, tot ce fac oamenii o fac numai pentru ei, . . . așa credeți ?

VASIUTA: Păi cum altfel ?

FAINA: Atunci și dragostea ? O să spuneți că . . .

VASIUTA (continuînd): . . . o să spunem, draguțo, o să spunem . . . dragostea e dragoste, dar știi și dumneata că bărbat cu mașină e mai bine decît bărbat fără mașină . . .

STUPAK (tipînd): Tacă-ți gura !

VASIUTA: Da' ce, n-am spus adevărul ?

(Faina se așează pe pat alături de Homutov)

STUPAK (cătrec Vasiuta): Dumneata ce cauți aici ?

VASIUTA: Eu nu vorbesc cu dumneata, vorbesc cu dumneaei. Să-și vadă lungul nasului. Ce spun, în fond, e în avantajul dumitale.

STUPAK (cătrec Vasiuta): Tacă-ți fleanca, babornîțol !

VASIUTA: Da' tu de ce țipi ?

FAINA: Într-adevăr, de ce țipă ? Mașina nu e a lui, mașina e a mea.

ANCIUGHIN (pune mîna pe umărul lui Homutov): Hai . . .

HOMUTOV (tresărînd): la mîna de pe mine .

ANCIUGHIN: Hai, dă-i drumul, povestește . . .

STUPAK (cătrec Faina): Ce legătură are asta cu mașina ? Cum poți vorbi așa ? (Cătrec ceilalți) Tovarăși, ce se întîmplă cu noi ? E groaznic ! O să ne omorîm unul pe altul ! Și numai din cauza individului ăsta ! Din cauza acestui escroc ! Ne-a jignit pe toți, ne-a calomniat pe toți ! Ne-a scuipat în suflet ! Trebuie izolat, cît mai repede cu putință ! De îndată !

ANCIUGHIN: Nu, mai întîi să ne spună de ce a venit . . .

(Toți înafară de Faina, se reped la Homutov)

UGAROV: De unde ai banii ?

ANCIUGHIN: De ce ni l-ai dat ? pentru ce ?

BAZILSKI: Ai putea să ne spui în sfîrșit adevăratul motiv.



STUPAK (șipînd): Spune odată, naiba să te ia !

(Scurtă pauză)

HOMUTOV (cu o expresie de suferință pe chip): Am vrut să le vin în ajutor.
(Un ropot de indignare. Toți, în afară de Faina, strigă și vorbesc în același timp:
« E nebun ». « E beat ». « Escrocule » ! « Minți ! » « Te cotonogesc ».)

HOMUTOV: Nu cumva aveți de gînd să mă linșați?

BAZILSKI: Nu vedeți că-i maniac? Te pomenești, domnule, că vrei să faci pe Isus Hristos?

HOMUTOV: Ce aveți cu mine? Ce vreți de la mine? Vreți să vă spun c-am ucis pe cineva? C-am jefuit? C-am omorît?

SUPAK: N-ar fi exclus. Sunt convins că am dat de urma unei crime. Hai să telefonăm la miliție și cu asta basta ! (Se apropie de telefon)

BAZILSKI: Nu, nu ! Dați mai bine telefon la spital. E un caz de grandomanie. Evident, asta e ! Omul își închipuie că-i Mintuitorul.

(Tăcere. Stupak formează numărul).

STUPAK: Alo, informațiile? Vă rog numărul de telefon al spitalului de psihiatrie. Vă mulțumesc . . . (Mai face un număr).

HOMUTOV (cu o voce răgușită): Bine, fie . . . deslegați-mă. Am să vă explic totul.
(Scurtă pauză. Anciușghin îl desleagă pe Homutov).

HOMUTOV (vorbește rar): M-ați convins. Sinteți în stare să faceți orice cu mine . . . Dar n-am nici un chef să stau într-o casă de nebuni . . . N-am timp pentru asta . . . Am venit aici numai pentru o săptămînă . . . (După o clipă de tăcere) În orașul acesta a stat mama mea . . . Era singură. N-o mai văzusem de șase ani. Timp de șase ani n-am ajutat-o cu nimic. Da, da . . . Timp de șase ani mi-am tot zis că trebuie să-i trimit acești bani, această sută de ruble . . . I-am purtat în buzunar, am cheuit cu ei, am băut . . . Și așa, în cîteva rînduri . . . Și acum, (scurtă pauză) . . . acum, ea nu mai are nevoie de nimic . . . nici de acești bani . . .

VASIUTA: Doamne! Dumnezeu !

HOMUTOV: Am înmormîntat-o acum trei zile. Iar banii am zis că-i dau primului om . . . care are nevoie de ei mai mult decît mine. Restul îl știți. (Tăcere) Sper că acum mă înțelegeți?

(Scurtă pauză)

ANCIUGHIN: Frăioare dragă . . . de ce nu ne-ai spus-o de la început? . . .

HOMUTOV (cu amărăciune în glas): Credeți că e ușor să faci o mărturisire ca asta . . .

VASIUTA: Doamne, mare păcat . . .

UGAROV: Da . . . și noi . . . vai de mine, cum ne-am comportat !

BAZILSKI (către Homutov): Iertați-ne, dacă puteți.

UGAROV (încet către Vasiuta): Adă niște vin. (Vasiuta dispăre.)

BAZILSKI (cu mirare în glas): Cu noi, oamenii, se întîmplă ceva . . . Ne-am sălbăticit . . . am devenit niște fiare . . .

ANCIUGHIN (așezîndu-se pe pat lângă Homutov): Prietene, iartă-ne . . . și nu te supăra.

UGAROV: Dacă ați ști ce discuție . . .

STUPAK: Bineînțeles, vă rugăm să ne iertați . . . Dar pînă la urmă, sintem chit. Astăzi, din cauza dumitale, m-am certat pentru prima oară cu nevastă-mea. Faina, termină, cu mutra asta bosumflată. Nu vezi ce nenorocire i s-a întîmplat tovarășului !

(Faina tace. Apare Vasiuta cu o sticlă de vin. Ugarov toarnă cu grijă în pahare.)



BAZILSKI (cu glas pierdut, căindu-se): Circ... ba nu, mai rău decît un circ, mult mai rău...

(Scurtă pauză. Ugarov îi întinde lui Homutov un pahar cu vin. Toată lumea tace).

UGAROV (către Homutov): Ei, ce să-i faci?... Ca să zic așa... pentru mama dumneavoastră... Fie-i țărîna ușoară... Și vă rog să ne iertați (Bea)

(Tăcere. Bazilski, în dreptul ușii, nu știe ce să facă, să plece sau să rămînă.)

HOMUTOV (parcă trezindu-se din amorțelă): N-are nimic, tovarăși, n-are nimic, lăsați... Viața merge înainte, cum se zice...

(Scurtă pauză)

ANCIUGHIN (începe să cînte): Pe drum uitat prin taiga...

UGAROV (către Bazilski): Acompaniază-ne, tovarășe violonist.

ANCIUGHIN (continuă): Prin Siberia uitată, din Sahalin hoinar veneam...

(Anciughin și Ugarov cîntă împreună. Pe neașteptate Bazilski îi acompaniază la vioară)

Cortina

În românește de TATIANA NICOLESCU

Desene de
CONSTANTIN BACIU



despre
A. V. VAMPILOV
opinii
și
accente

Alexandr Vampilov este astăzi unul din dramaturgii cei mai jucați și cei mai aplauzați în Uniunea Sovietică. Piesele lui dețin așful, concomitent, la câteva teatre din Moscova, din Leningrad, deopotrivă se prezintă în numeroase orașe de provincie, în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Îndrăgit de spectatori, elogiât de critică, este considerat una din figurile cele mai interesante în dramaturgia contemporană sovietică. Piesele lui au intrat și în repertoriul teatrelor din Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, R.D. Germană. Și nu odată se întâmplă să auzi: « Cine e Vampilov? De ce nu opere nicăieri, nu ia cuvîntul la ședințe, nu se afirmă în presă? Cîți ani are? Ce mai scrie? » Nu toți știu că gloria lui Alexandr Vampilov este postumă, că dramaturgul a murit în august 1972, înainte ca majoritatea pieselor sale să fi văzut lumina rampei. Avea numai 35 de ani. Un accident absurd — s-a înecat în lacul Baical, pe malul căruia avea obiceiul să-și petreacă zilele de odihnă. Era originar din Siberia, de lângă Irkutsk, și toată viața lui scurtă și-a petrecut-o în acest ținut pe care-l iubea din adîncul inimii.

Poate că dimensiunea reală a talentului lui Vampilov a fost înțeleasă abia după moartea lui. Așa cum s-a întîmplat într-o măsură și cu Vasili Șukșin, deși acesta a intrat în timpul vieții sale, mai puternic decît Vampilov, în conștiința publicului. A fost înțeleasă și dimensiunea pierderii, cu atît mai mult cu cît dramaturgul era în plină activitate, în plină forță creatoare. . . « După moartea tragică a scriitorului, înecat în valurile Baicalului, — în căsuța de lemn de pe malul lacului unde Vampilov își petrecea clipele de răgaz s-a găsit manuscrisul a două piese, neterminate, la care el lucrase pînă în ultima clipă. Sînt fragmente de o puternică originalitate, cel ce le cunoaște nu poate decît să regrete, încă odată, că ele nu-și vor mai avea niciodată finisarea. . . » — așa povestesc scriitorii Boris Kostiuikovski și Iuri Karagaci.

Acești doi prieteni ai dramaturgului au vrut să-i păstreze vie imaginea, să-l facă mai apropiat de cei ce astăzi nu-l mai pot cunoaște personal, nu-l mai pot vedea, dar îi descoperă talentul, îi apreciază opera. . .

« Mulți dintre contemporanii noștri, oameni de teatru, scriitori, regizori l-au cunoscut și l-au iubit pe dramaturgul mort atît de tînăr. Dintr-un sentiment de dragoste și de pietate totodată față de acest talent, prematur dispărut, ne-am gîndit să alcătuim o culegere de amintiri despre el, să strîngem mărturiile celor ce s-au întîlnit cu Vampilov, au lucrat cu el, au fost prietenii lui. . . » Astfel precizează Boris Kostiuikovski și Iuri Karagaci scopul misiunii ce și-au asumat-o, la capătul căreia au realizat un volum de amintiri despre Vampilov. Sînt mărturii culese de la oameni cu care scriitorul a stat de vorbă, s-a sfătuit, cărora le-a împărtășit gîndurile, planurile sale de creație, și-a deschis sufletul. . . Sînt considerații despre opera lui, despre talentul lui, despre felul lui de a fi. . .

Dăm cîteva fragmente din aceste interesante mărturii, pe care Boris Kostiuikovski și Iuri Karagaci au avut amabilitatea să le pună la dispoziția revistei noastre, și a publicului românesc, încă înainte de a fi predat volumul la tipar.

Firea lui Vampilov trăda o ciudată îmbinare — impulsiv, ambițios, și totodată foarte bun. În 1965, ne aflam amândoi la Moscova veniți din Irkutsk cu același gând: să «cucerim» capitala cu talentul nostru.

Vampilov era pe terminate cu cea de a doua piesă, astăzi cunoscută sub numele de «Fiul mai mare». Ciudată potrivire! Și eu isprăveam a doua mea nuvelă, «Plec și mă întorc».

După vreo două săptămîni de stat la hotel, ne-am dat seama că nu mai avem bani, că trebuie să ne mutăm undeva în altă parte, dar nici pentru așa ceva nu mai erau fonduri. Toți banii împrumutați îi isprăvisem.

Atunci unul dintre prietenii noștri din Siberia, Anatoli Prelovski, ne-a făcut cunoștință cu Boris Kostiukovski, originar și el din același ținut cu noi, care pe vremuri lucrase chiar la Irkutsk. . . Boris Kostiukovski ne-a pus la dispoziție căsuța lui de vară de la Krasnaia Pahra, localitate de vilegiatură situată la 36 de kilometri distanță de Moscova, unde sînt cîteva vile ale scriitorilor. . . Chiar în vecinătate era vila lui Alexandr Trifonovici Tvardovski. . .

Sașa se ducea adesea la Moscova, pe la teatre, în căutarea unui regizor care să se intereseze de piesele lui.

Într-o zi apare Vampilov, emoționat.

— Bătrîne, îmi zice el, nu știu dacă am făcut bine sau nu, dar l-am întîlnit întîmplător pe Arbuzov. Mi-am zis «acum ori niciodată», m-am dus la el, deși nu-l cunoșteam, și i-am spus: «Nu ați fi atît de bun să citiți prima mea piesă. «Rămas bun în iunie?» Arbuzov a fost puțin șocat de această abordare intempestivă, s-a fîsticit și mi-a spus: «Bine, am s-o citesc».

Au urmat apoi zile întregi de așteptare, sub semnul întrebărilor: «A citit sau nu Arbuzov piesa? Ce-are să spună?»

Într-o zi, Sașa a fost invitat de Arbuzov, care i-a spus: «Piesa e interesantă și, dacă vreți pot să vă fac un referat de recomandare».

Arbuzov n-a indicat nici un teatru concret căruia se gîndea să-i adreseze această recomandare, deci, a fost, pur și simplu, un cuvînt de încurajare, și nimic mai mult.

Momentul cel mai important al vieții noastre la Krasnaia Pahra, cel care aș putea zice că a dat conținut lunilor petrecute acolo, a fost constituit de întîlnirile cu Tvardovski, întîlniri aproape zilnice, în decursul cărora purtam lungi discuții de la suflul la suflul. . . În popor se spune că unii oameni au presimțirea morții, primesc semne care le anunță sfîrșitul apropiat. În sensul acesta, un semn a avut și Vampilov. Un bun prieten de al lui era medic într-un ospiciu de nebuni. Sașa s-a dus într-o zi să-l viziteze. În timp ce se plimbau prin curtea ospiciului, o femeie nebună s-a apropiat de Sașa cu un buchet de flori de cîmp, i l-a întins și i-a zis: «E pentru dumneavoastră, să vi-l puneți pe mormînt».

VEACESLAV ȘUGAEV

Numele lui Vampilov l-am auzit rostit prima oară de fratele meu Nikolai, care era pe atunci secretar literar la teatrul de pe Liteinîi din Leningrad.

M-a întrebat într-o zi: «Ai auzit de dramaturgul Vampilov?» l-am răspuns că nu; atunci el mi-a dat să-i citesc cîteva piese. Aș putea spune că am făcut o adevărată pasiune pentru scriitorul nou descoperit.

Eram foarte curios să-l cunosc. Din prima clipă mi-am dat seama că e un om inteligent, subtil; era foarte simplu în comportare și mai ales nu acorda nici un fel de atenție înfățișării sale exterioare.

Iată un fapt aparent ne semnificativ. La premiera « Anecdotelor provinciale », prezentate pe scena teatrului mare de dramă « Maxim Gorki » din Leningrad, l-am sfătuit să vină cu cravată. Cum nu avea nici o cravată, i-am dat eu una, dar în clipa cînd a fost să iasă pe scenă și-a scos-o, zicînd că-l strînge, că se sufocă.

Era un om care iubea și simțea, care înțelegea în felul său, cu totul original, literatura. Era în același timp foarte exigent față de literatură și în primul rînd față de propria lui creație, ceea ce îi dădea dreptul să fie exigent și cu alții. De pildă, nemulțumit de una din piesele sale, a distrus-o cu desăvîrșire, încît n-a mai rămas nici urmă din ea.

...Uneori însă gusturile lui mi se păreau ciudate. De pildă, era un adversar furibund al muzicii lui Șostakovici. Odată ne-am certat îngrozitor din cauza asta, Vampilov a spus despre Șostakovici: « O muzică rece, moartă, matematică ». În schimb îl adora pe Mozart. Nu-l deranja o interpretare cît de slabă, cu condiția să asculte muzica lui Mozart. Și revenea întotdeauna, entuziasmat, fericit.

ALEXANDR TOVSTONOGOV

Am citit prima lui piesă, « Fiul mai mare », care mi s-a părut nu numai interesantă, dar de-a dreptul uluitoare. Chiar de la început am simțit că această piesă aduce ceva nou. La prima impresie, în toate piesele lui nu se petrece nimic extraordinar, de abia mai tîrziu îți dai seama cît de puternic este subtextul lor. Piesa lui Vampilov pe care o iubesc cel mai mult este « Vinătoarea de rațe ». Este cea mai bună, cea mai serioasă dintre piesele lui.

Era un om bun, inteligent și foarte plăcut, uneori vesel, spiritual, dar totdeauna reținut, concentrat în el însuși.

Vampilov mi-a spus odată: « Tu ești fericit pentru că poți să scrii și proză. Pe cînd eu nu pot scrie decît teatru ». Într-adevăr, era un dramaturg înăscut.

MIHAIL ROSCIN

Pe Vampilov l-am cunoscut cu ocazia premierei piesei sale « Fiul mai mare », la Leningrad. Din prima clipă am simțit în el un suflet apropiat. Deși avea numai 32 de ani, era o minte ascuțită, un om cultivat, cu idei interesante.

Întîlnirile noastre se consumau în discuții și plimbări îndelungate ore de-a rîndul. Unul din subiectele predilecte ale lui Vampilov era taiga, apoi vinătoarea.

Ciudadă a fost ultima noastră întîlnire ! Am primit pe neașteptate un telefon de la el și mi-a spus: « Bătrîne, trebuie să ne vedem neapărat ». Nici nu știam că e la Leningrad, îl credeam la Moscova.

Aveam programate pentru ziua aceea o mulțime de treburi și-mi era greu să renunț la ele. Dar Sașa a insistat atît de mult, ceea ce nu-i era în obicei — căci n-am întîlnit om mai delicat și mai plin de tact decît el —, încît nu l-am putut refuza. « Trebuie neapărat, neapărat, să ne vedem ».

În aceeași zi el urma să plece la Moscova. Toată întîlnirea noastră s-a soldat cu o plimbare îndelungată în timpul căreia am flecărit, — o discuție despre unele și despre altele, de fapt despre nimic important. A fost ultima noastră întrevvedere.

Discutam adesea despre probleme de teatru, de dramaturgie, vorbeam despre colegii de meserie ai lui Vampilov. De pildă el era destul de rezervat față de Volodin, pe care-l aprecia pentru iscusința lui în tehnica teatrală, dar îi reproșa că ocolește conflictele acute și preferă tonalitatea lirică.

Dramaturgul pe care-l iubea cel mai mult era Cehov. După părerea lui, în orice operă literară, fie ea piesă, fie proză, principalul este ca autorul să nu-l poarte pe cititor de mină. « Trebuie să surprinzi în viață o anume situație obișnuită, cotidiană, spunea el, din care apoi să se nască problematica piesei ».

Dintre dramaturgii străini preferințele lui evidente se îndreptau spre Tennesy Williams, spre Miller, spre Albee. Dintre poeți, îi iubea pe Rubțov, pe Bella Ahmadullina.

Vampilov era totdeauna preocupat de problema vieții și a morții. Și în ziua aceea cînd ne-am văzut ultima oară am discutat despre moarte. Pentru el viața și moartea erau entități de aceeași valoare, ceea ce mă face să spun că atitudinea lui față de moarte era aceea a unui filozof.

Iubea Vampilov viața? Aș zice mai curînd, nu. În schimb îi iubea foarte mult pe oameni. Ar putea părea paradoxal, nu? Față de oameni avea o atitudine plină de bunăvoință și atenție.

Cred că respingea în viață două lucruri: minciuna, în orice formă s-ar manifesta ea, și vulgaritatea.

NIKOLAI TOVSTONOGOV

L-am cunoscut pe Vampilov la Institutul de literatură. Un tînr simpatic, cu un chip aș zice aproape copilăresc. L-am citit apoi piesa « Rămas bun în iunie », care m-a îndemnat să caut și cealaltă dramă pe care o scrisese, « Fiul mai mare », la data aceea încă nepublicată. Mi-a dat cineva un text dactilografiat. Piesa aceasta mi-a plăcut și mai mult. L-am reîntîlnit apoi la seminarul de dramaturgie de la Dubul'ti. Cu acest prilej el a citit cele două piese într-un act, reunite sub denumirea « Anecdote provinciale ».

Era un om cu adevărat fermecător, de o mare modestie, exigent la maximum față de sine însuși, așa cum pot fi numai oamenii foarte talentați.

Destinele scriitoricești nu seamănă unele cu altele. Alexandr Vampilov a avut un destin dramatic. Piese sale au căpătat o audiență largă la spectatori, au început a fi jucate, căutate de teatre abia după moartea lui. Este un reproș pe care trebuie să ni-l facem, reproș că am ocolit un talent, că n-am știut să-l descoperim la vreme și în felul acesta el nu s-a putut bucura de fericirea la care avea dreptul în timpul vieții.

VIKTOR ROZOV

Regizorul Padve a pus în scenă o piesă, « Fiul mai mare », și m-a invitat la premieră. Ședeam în rîndul trei și urmăream cu mult interes desfășurarea acestei piese, cu totul necunoscute, tot mai mirat și mai cucerit de construcția organică, armonioasă și de măiestria dramatică a unui scriitor și el necunoscut mie, Alexandr Vampilov. Alături de mine ședea un tînr cu chipul smead, cu trăsături mongoloide, care în tot timpul spectacolului n-a zîmbit măcar odată. Mi-am zis în sinea mea : « Ciudați mai sînt unii spectatori. Uite, omul ăsta e absolut incapabil să înțeleagă umorul. Piesa e plină de umor, de situații comice, iar el e atît de posomorît ».

În pauză l-am întîlnit pe tînr în cabinetul regizorului; mi-a fost prezentat ca fiind autorul piesei.

GHEORGHI TOVSTONOGOV

O expresie dramatică originală

Teatrul lui Vampilov. O noțiune care-și află de îndată concretizarea, « adresa » pentru oricine este cât de cât la curent cu literatura sovietică de astăzi, cu viața teatrală din URSS. O concretizare ce merge cu mult mai departe decât simpla precizare a unui nume de dramaturg — Alexandr Vampilov. Și mai departe decât înșirarea câtorva titluri de piese — *Despărțire în iunie*, *Fiul mai mare*, *Vinătoarea de rațe*, *Anecdote provinciale*, *Vara trecută la Ciulimsk*, scrise între 1964 și 1972. La atîta se reduce, din păcate, moștenirea literară a lui Vampilov și între acești ani puțini se situează activitatea lui scriitoricească. Dar aceste cinci piese poartă o puternică amprentă individuală și se constituie toate laolaltă într-un fenomen aparte, într-un univers inedit. E ceea ce ne îndreptățește să vorbim despre un « teatru » al lui Vampilov, așa cum putem vorbi într-o bună măsură despre un teatru al lui Leonid Leonov (cel puțin referindu-ne la piese precum *Vifornița*, *Invazia*, *Caleașca de aur*). Și, în virtutea aceluiași criterii și argumente, facem deosebirea dintre Vampilov și contemporanii săi mai vîrstnici, Arbuzov, Rozov sau colegul său de debut, Roșcin, autori doar de « piese », dintre care unele de mai mult, altele de mai puțin succes la public și critică, dar nu făuritori de « teatru » ca unitate dramaturgică distinctă.

Coordonatele universului creat de Alexandr Vampilov au în primul rînd o localizare teritorială precisă — element ușor de surprins, ca unul care se află la suprafață — și anume mediul de provincie. Titlul *Anecdote provinciale* ce reunește două piese într-un act, *O întîmplare cu un metteur en page* și *20 minute cu ingerul*, apare ca un generic pentru întreaga operă a dramaturgului, subliniind expresiv predilecția sa pentru viața unor orașe și tîrguri anonime. Și chiar dacă blocurile moderne vin să înlocuiască treptat căsuțele patriarhale de altădată, cum vedem în *Vinătoarea de rațe*, aceste tîrguri nu-și schimbă de fapt identitatea, rămînînd la fel de anodine. În ultima sa piesă, *Vara trecută la Ciulimsk*, Vampilov pune poate în modul cel mai acut și mai concret problema ambianței provinciale, care nu se rezumă la a fi un fundal pe care se desfășoară acțiunea, ci devine un mediu formativ, cu repercusiuni asupra psihologiei umane. Un tîrg pierdut undeva în fundul Siberiei, înconjurat din toate părțile de taiga, semănînd cu mai curînd a sat decât a oraș, și cu atît mai puțin a oraș din secolul XX, cu case vechi, construcții din lemn, înălțate încă înainte de Revoluție de negustori, cu o viață placidă, searbădă. Ciulimskul e din aceeași categorie cu « tîrgurile unde se moare » sadoveniene, cu « locurile unde nu se întîmplă nimic ». Melopeea tristă a Ciulimskului are ceva din melancolia cu care Cehov zugrăvește viața de provincie. E o lume a eșuărilor, un liman al rataților — Șamanov se retrage aici renunțînd la luptă, hotărît să nu mai aspire la nimic în viață, repetînd ca un refren monoton același « vreau la pensie ». Dergaciiov și Anna își duc existența otrăvită de amintirea unui pas greșit din tinerețe, probabil că și Zina a eșuat la Ciulimsk după o decepție.



Reunind indicii răspândite în piesele anterioare (*Anecdote provinciale* îndeosebi), noțiunea de « mediu de provincie » capătă în această ultimă piesă a lui Vampilov claritate și precizie, și mai ales un anume statut psihologic. Scriitorul ajunsese probabil la un bilanț, își lămurise cum se manifestă pe plan existențial acest mediu, ce repercusiuni are el asupra psihicului uman, — și în piesele următoare, dacă ar fi apucat să le scrie, e de presupus că ar fi continuat și dezvoltat concluziile trase. De aceea poate n-ar fi greșit să presupunem că această piesă ar fi jucat un rol aparte în evoluția dramaturgului, dacă existența acestuia nu ar fi fost atât de scurtă.

Analiza vieții de provincie în elementele sale existențiale este, poate, una din trăsăturile caracteristice ale teatrului lui Vampilov și una care-l situează într-un plan interesant în contextul literaturii sovietice contemporane, ca o manifestare paralelă și în esența sa apropiată de ceea ce întreprind « prozatorii țărani ». Și poate nu întâmplător în acest « grup nordic » se întîlnesc, — alături de Fiodor Abramov sau Vasili Belov, Victor Astafiev — ațiția siberieni, Valentin Rasputin, Veaceslav Sugaev, Ghennadi Mașkin și alții, toți buni prieteni, colegi de generație ai lui Vampilov. Scopul urmărit și într-un caz și în celălalt este unul de analiză, de cercetare — existențială și psihologică. Obiectul diferă. Pentru « prozatorii țărani » e universul rural, socotit « izvor de viață vie » — cum spune Fiodor Abramov în *Căii de lemn*, rezervă de valori morale și spirituale autentice. Și semnul sub care el trăiește este al unor principii morale pozitive. Dimpotrivă, mediul urban provincial, obiectul principal al analizei la Vampilov, apare total lipsit de asemenea principii. În relațiile dintre oameni domnesc meschinăria, minciuna, chiar imoralitatea. În asemenea condiții ființa umană decade. Și poate că cea mai sumbră piesă din acest punct ce vedere este *Vînătoarea de rațe*, unde condiția umană precară înregistrează o variată gamă ca tonalitate — dela cinismul declarat al lui Zilov, trăind într-o existență de totală fluctuație morală, la ticăloșia lui Kușak, mascată sub aparențe de seriozitate și cinste, dela imoralitatea fățișă a Verei la aceea mai curînd presupusă decît vizibilă a lui Dima.

Viața oamenilor se consumă în odăi de hotel reci, neprimitoare, neîngrîjite, în bufete și bodegi inospitaliere; atmosfera aceasta adesea respingătoare asprește sufletele, le înrăiește și mai tare, le face incapabile să înțeleagă și să caute poezia. Băutura stîrnește patimi, accentuează primitivitatea. Chiar pe unde a mai fost o brumă de poezie, dispare și aceasta. Ce a mai rămas din iubirea ce lega altădată pe Anna Vasilievna de Dergaciov? (*Vara trecută la Ciulimsk*) Poate o palidă amintire ce mai răzbate din cînd în cînd, timidă, în mijlocul scandalurilor și a certurilor zilnice. A iubit-o Zilov pe Galina? O iubește acum pe Irina? Cine știe? Ele n-o pot spune și nici el, obișnuit demult să nu mai respecte reguli și criterii morale în existența sa (*Vînătoarea de rațe*).

Totuși Vampilov nu realizează o atmosferă de impas. Ca răspuns la mizeria mediului provincial apare soluția evadării în natură. Multe din personajele sale cunosc această tentație, care stabilește un fir subteran de legătură cu universul « prozel rurale ». Este chemarea pădurii, unde se întoarce evencul Ilia (*Vara trecută la Ciulimsk*), care n-a aflat dreptate în mijlocul oamenilor, în lumea civilizației, este simbolică vînătoare de rațe, care înseamnă și ea contopirea cu natura, cu pădurea și viețuitoarele ei (*Vînătoarea de rațe*), și, implicit, eliberarea din cătușele minciunii, purificarea. În zilele grele ale exmatriculării, Kolesov (*Rămas bun în iunie*) e paznic de grădină și se ocupă de cultivarea florilor.

Dar Vampilov nu este un narodnic întîrziat, blestemînd civilizația urbană și predicînd paradisul rural. Mai ales că realitatea socialistă a modificat esențial raportul dintre aceste lumi. Neorealismul său, dacă putem aplica acest termen

la dramaturgia lui, înseamnă o analiză lucidă și curajoasă a unui univers care este localizat nu numai teritorial, dar mai ales psihologic și spiritual. Iar criteriul suveran de apreciere ce guvernează această lume, criteriul moral, conferă pieselor lui Vampilov incontestabilă elevație.

Universul înfățișat de dramaturg este populat de o categorie omogenă — oameni de rînd, slujbași fără importanță, mici funcționari, situați undeva foarte jos în ierarhia administrativă. Un șofer și un expeditor sînt protagoniștii comediei *20 minute cu ingerul*, un administrator de hotel provincial, un zețar, o chelneriță apar în comedia *O întîmplare cu un metteur en page*. Zilov, Saiapin lucrează într-un mic birou provincial. Kușak este șeful acestor chiulangii (*Vîndătoarea de rațe*). Șamanov este judecător de instrucție într-un tîrg ca Ciulimskul, Zina tot acolo, farmacistă. Majoritatea eroilor din piesa *Rămas bun în iunie* sînt studenți.

Regizorul Gheorghe Tovstonogov avea dreptate să spună că universul uman în piesele lui Vampilov se înrudește mai curînd cu acel zugrăvit de Gorki într-o piesă cum ar fi *Azilul de noapte*. Mai ales prin comportarea lor, unii ca Anciughin, Ugarov sau Kamaev justifică această comparație. Importantă este însă nu atît condiția lor socială, cît cea spirituală. De fapt aceasta este și problema pe care o pune pe primul plan dramaturgia lui Vampilov. În unison cu ambianța socială, a vieții de provincie, se înscrie și condiția umană. Nu interesează faptul că eroii sînt oameni simpli, de rînd, lipsiți de strălucire, interesează faptul că sînt oameni de nimic, că în sufletele lor nu arde nici o flacără. Vampilov procedează evident la o dezeroizare, la o totală demitizare a personajelor. Dacă ar fi să ne aducem aminte de Gorki, un Satin era evident mai jos socialmente decît aceiași Anciughin și Ugarov, sau poate ar fi mai corect să spunem că era în afara societății, pe cînd aceștia sînt înăuntrul ei, sînt membrii ei de drept și de fapt. Dar în gîndurile și simțămintele sale Satin este evident mai presus de primitivii și brutalii Anciughin și Ugarov, căroră nici prin minte nu le-ar putea trece că « omul este un cuvînt care sună mîndru », pentru că în primul rînd ei înșiși, ca oameni, sînt atît de puțin potriviți cu această definiție. De aceea nici nu-l pot înțelege pe Homutov, iar gestul lui altruist le provoacă nedumerire, îngrijorare, spalmă, neîncredere și în cele din urmă convingerea că au de a face cu un nebun. Spaima lui Kaloșin că ar fi jignit un personaj important, amintindu-ne de istoria funcționarului cehovian Cerviakov sau a primarului lui Gogol, dezvăluie o adevărată criză de lășitate și slugărnice, încît autocompararea personajului, în dorința de a simula nebulia, cu gîndacii, cu insectele, spectatorul o poate înregistra mai curînd ca o caracterizare satirică, definindu-i destul de precis substanța caracterologică (*O întîmplare cu un metteur en page*). Toată existența lui Zilov și a prietenilor săi Saiapin, Vera, Dima, Kușak este impregnată de trivialitate, de o trivialitate activă, ce proliferază în jurul ei, întinînd și acea unică apariție pură care este dragostea Irinei (*Vîndătoarea de rațe*). Dramaturgul nu asistă implacabil la spectacolul trist pe care-l oferă destinele personajelor sale. Într-un spirit tradițional pentru literatura rusă, el nu-și poate refuza comentariul nuanțat de un iz moralizator, fie că o face în subtext, după modelul cehovian — și așa se întîmplă cel mai adesea (*Vara trecută la Ciulimsk, Rămas bun în iunie, Fiul mai mare*) fie că îl exprimă deschis, la rampă. Cel mai pregnant exemplu pentru o atare declarație fățișă a poziției sale oferă autorul în piesa *20 minute cu ingerul*. « Ne îngrijim cu toții cel mai mult de noi înșine, dar, credeți-mă, nu trebuie să-i uităm pe ceilalți. Căci vine clipa cînd plătim scump pentru Indiferența noastră, pentru egoismul nostru . . . », spune Homutov. Și în acest îndemn la bunătate și înțelegere între oameni, la altruism, descifrăm

o intonație atât de apropiată de cuvintele spuse într-un rind de Vasili Șukșin: «Să avem grijă de sufletele noastre».

Privirea ascuțită, pătrunzătoare a dramaturgului nu se sfiește să scoată la iveală nefericirile vieții umane. Piesa *Vara trecută la Ciulimsk* e populată, toată, de ființe nefericite. Fiecare în felul său — Șamanov, Zina, Anna Vasilievna, Valentina, chiar și brutalul și primitivul Pașka, trăiesc o dramă. Vampilov nu ocolește adevărul, nu se sfiește să ne vorbească despre prezența răului în lume. Dar în aceeași măsură el este convins și de existența binelui, de atotputernicia acestuia. În spiritul încrederii tolstoiene în bine, asemenea acelei raze de speranță ce luminează în ultima clipă pînă și «Puterea întunericului», aduce și Vampilov, în final, biruința asupra meschinăriei și trivialității, asupra egoismului și lașității. Șamanov se condamnă conștient și voit la lașitate și prin aceasta la ratare. În calitatea sa de judecător de instrucție a încercat să aprobe adevărul. Dar, în fața mașinațiilor unor persoane influente, a demobilizat și a ajuns la concluzia că asemenea încercări sînt gesturi demne de Don Quijote. Retragera la Ciulimsk, pasivitatea totală, indiferența, pensia ca unic ideal sînt expresii ale lașității, ale retragerii în fața răului și a minciunii, ale refuzului de a li se împotrivi. Mărturisirea Valentinei, dragostea ei curată, luminează pe neașteptate viața lui Șamanov și constituie un puternic impuls spre acțiune. Eroul se scutură de apatie. Chiar de ar fi donquijotism, e gata să pornească la luptă pentru apărarea adevărului și a binelui. În același spirit se încheie și piesa 20 de minute cu *îngerul*: mărturisirea dureroasă a lui Homutov zguduie și înmoale instantaneu inima lui Anciughin și Ugarov, demonstrînd în felul acesta receptivitatea la bine, chiar și a firilor cele mai brutale, mai primitive, în virtutea celui fond de omenie, ce sălășluiește în fiecare ființă umană, a celei aspirații spre înălțarea morală ce-i este proprie, cum susținuse totdeauna cu tărie Lev Tolstoi și cum a arătat-o și Maxim Gorki, în *Azillul de noapte*. Kolesnikov (*Despărțire în iunie*) renunță în cele din urmă la compromisul pe care i-l propune prorectorul, pentru a-i acorda diploma de absolvent.

Este interesant de subliniat că în teatrul lui Vampilov personajele feminine sînt de regulă purtătoarele adevărului, ale idealului, expresia purității, «raze de lumină» salvatoare. Așa ne apare Valentina în *Vara trecută la Ciulimsk*. Deși Irina nu-l poate schimba pe Zilov, puritatea ei rămîne pentru el un ideal, o expresie a fericirii posibile, dar pierdute (*Vinătoarea de rațe*). Chiar în rol episodic, Faina se menține în această tipologie (20 de minute cu *îngerul*). Tania (*Rămas bun în iunie*) este un adevărat etalon moral pentru Kolesnikov. Atracția binelui întrerupat în Nina o simt eroii din piesa *Fiul mai mare*. Galeria feminină nu este foarte variată la Vampilov (Valentina are puncte comune cu Irina, Nina cu Tania, eventual cu Faina). Revenirea la unul și același tip subliniază preocuparea într-un fel obsedantă, pentru acest gen de personaj, căruia dramaturgul îi acordă evident o pondere deosebită pe plan moral, adică pe planul esențial pentru el.

Deși personajele lui Vampilov sînt în majoritatea lor dezeroizate, coborîte de pe piedestal, fiecare dintre ele este potențial un erou central, poate trece pe primul plan în piesă, eliminîndu-se categoria personaje principale și personaje secundare. Fiecare dintre ele își are rolul său bine conturat, psihologia sa pregnantă, destinul său — mai amplu sau mai succint prezentat de autor — încăprindîndu-se organic în problematica piesei, concurînd cu drepturi egale alături de toate celelalte la constituirea întregului, a ansamblului. Dramaturgul este convins și-și convinge și spectatorii că fiecare om este o individualitate, fiecare este interesant și ni se poate desvălui ca o entitate psihologică și caracterologică, neobișnuită, captivantă. Am putea spune că Vampilov realizează o sultă de por-

trete scenice (de pildă, Kuşak în *Vinătoarea de rațe*, Prorectorul în *Despărțire în iunie*, etc.), creează un fel de « micropiese » pe care apoi le assemblează într-un întreg. Un argument îl constituie și compoziția piesei *Anecdote provinciale*, formată din două « microcomedii » (*O întâmplare cu un metteur en page* și *20 minute cu ingerul*).

În funcție de felul cum aruncă regizorul fascicule de lumină sau de accentele pe care le așează pe un rol sau altul, locurile pot fi schimbate, personajele din umbră 'pot trece în avanscenă sau invers. De pildă, la teatrul « Ermolova » din Moscova toată greutatea piesei cade pe evoluția lui Șamanov, ceea ce am putea numi « învlerea lui » devenind problema centrală. La teatrul de dramă « Maxim Gorki » din Leningrad, regizorul Gheorghi Tovstonogov a scos pe primul plan figura Valentinei, deci mesajul de puritate și încredere în viață pe care-l poartă acest personaj. De altfel, într-o variantă inițială Vampilov își intitulase piesa *Valentina*, ceea ce ar sublinia importanța pe care o acorda acestui rol. Într-o altă lectură ne-ar putea capta atenția drama Annei Vasilievna sau aceea a Zinei. Și Pașka ar putea fi un caz psihologic studiat în amănunt de regizor . . . Oscilația de prim plan între Șamanov și Valentina s-ar putea repeta în cazul *Vinătorii de rațe*, între Zilov și Irina, între Irina și soția lui Zilov . . . Și în *20 de minute cu ingerul*, accentul poate varia — ori cade cu preponderență pe « ingerul », pe Homutov, și în acest caz predomină intonația predicator-moralizatoare, ori pe duetul Anciughin-Ugarov, și în acest caz e mai puternică intenția satirică, demascatoare.

Scopul lui Vampilov este de a-și lăsa eroii săi să se desfășoare, să-și trăiască fiecare drama. Nu s-ar putea spune însă că autorul îi lasă să monologheze, să vorbească mult. Replicile sînt mai curînd parcimonioase; pentru unele roluri, cum ar fi acela al Valentinei, tăcerile prelungite țin loc de cuvinte, jocul interior e mai grăitor decît gesturile, decît expresia exterioară. Apelarea pentru spectator sau cititor la subtext, la cehovianul « curent subteran », este necesară. Substratul tensional al textului este întotdeauna foarte mare la Vampilov. Frazе scurte, replici monosilabice, cuvinte parcă șterse de prea mult uz, de întrebuințare cotidiană, ascund frământări puternice, sfîșieri, conflicte acute. Replica lui Șamanov, « vreau să ies la pensie », repetată ca un leit-motiv, ține loc unul întreg monolog ce ar putea fi patetic, sfîșietor sau pur și simplu amar, exprimînd o totală decepție, definitivă împăcare cu ratarea, cu impasul spiritual . . .

Spre deosebire însă de Cehov, în plesile căruia acțiunea ca atare joacă un rol secundar, dramaturgul sovietic acordă atenție intrigii. Subiectele sale sînt de obicei « anecdote », întâmplări neobișnuite, neprevăzute. Administratorul unui hotel de provincie, Kaloșin, s-a purtat brutal, cum îi e obiceiul, cu un client. Acesta pare să fie însă un personaj cu funcție importantă, cel puțin așa interpretează, în ignoranța sa, Kaloșin, cuvîntul « metteur en page ». Un neologism învechit în limba rusă, care înseamnă de fapt . . . zețar. Într-o tehnică gogoliană, cu o gradație subtil nuanțată, crește tensiunea intrigii, impulsivă de spaima sporindă a lui Kaloșin, care ajunge la un pas de moarte, terorizat de gîndul pedepsei ce-l așteaptă, a răzbunării « personajului important ». Ca și în *Revizorul* comicul rezultă din discrepanța între proporțiile pe care le la frica lui Kaloșin, dintre catastrofa imaginară, și dimensiunea reală a faptului, dintre proporțiile atribuite întâmplării de Kaloșin și cele pe care ea le are într-adevăr și pe care spectatorii — cel puțin acea parte care cunoaște sensul cuvîntelor « metteur en page » — le realizează ca atare. Și în același timp comicul are și un izvor psihologic — dar de astă dată evident nuanțat de tristețe, îndemnînd la un comentariu mai curînd pesimist. Întîmplarea relevă nu atît ignoranța lui Kaloșin, cum încearcă

acesta mereu să se convingă, în căutarea «vinovatului», cât mai ales profunda alterare a unor deprinderi, devenită a doua natură a administratorului: amestec de slugărnicie și dispreț, de totală desconsiderare a omului ca atare în afara unei funcții în ierarhia administrativă — deci nelimitată posibilitate de brutalizare, de jignire a lui — cu o respingătoare ploconire în fața a tot ce este cât de cât investit cu atribute de «șef».

Neprevăzut este gestul ce pune în mișcare acțiunea din piesa *20 minute cu îngerul* (cererea de împrumut adresată mulțimii anonime de pe stradă), sau din piesa *Fiul mai mare* (ideea de a intra în casa unui om necunoscut și de a se da drept fiul nelegitim al acestuia), cu un moment de surpriză debutează acțiunea din *Rămas bun în iunie* (căsătoria celor doi studenți se declară nulă și neavenită). Vampilov nu ocolește scenele «tari». Aproape în fiecare piesă el introduce sinucideri ratate (Zilov în *Vinătoarea de rațe*) sau adevărate scene de duel (Pașka e la un pas de a trage în Șamanov, Frolov și Bukin din piesa *Rămas bun în iunie* organizează un duel în lege). Sînt înfruntări psihologice în care adversarii se încearcă reciproc «care pe care», în planul rezistenței morale, al curajului. Sînt un fel de «probe» ale caracterului de genul celor la care apelează nu odată Dostoievski în romanele sale, — cum, poate, din arsenalul de procedee al aceluiasi derivă și «scenele» publice, mărturisirile în public, «scandalurile», confesiunile cu nuanță de autobiciuire, (Șamanov confesîndu-se Zinei sau scena tipic dostoevskiană din *Vinătoarea de rațe* cînd Zilov își invită prietenii la restaurant pentru a-i acuza și a se acuza de moralitate).

Elementul timp contribuie la accentuarea încordării, la creșterea încărcăturii tensionale a pieselor. Drama din piesa *Vara trecută la Ciulimsk*, cu cele două tralec-torii paralele, evoluînd invers — pe linie ascendentă pentru Șamanov și dimpotrivă descendentă pentru Valentina — se desfășoară în decurs de douăzeci și patru de ore. Cîteva ceasuri durează acțiunea propriu zisă din *Vinătoarea de rațe*, amplificată, e drept, prin planul amintirilor. Numai douăzeci de minute ține întîlnirea cu «îngerul», — adică exact durata conflictului din piesă, amintînd de tehnica teatrului clasic — ceva mai mult dar nu substanțial, întîmplarea veselă, de fapt atît de tristă, cu administratorul Kaloșin și zețarul Potapov. Teatrul lui Vampilov are mult nerv, un dinamism accentuat, recurgînd nu odată la procedee de tehnică cinematografică (montajul «prezent-trecut» în *Vinătoarea de rațe*, alternanța «prim plan—plan general» în *Vara trecută la Ciulimsk*, succesiunea rapidă de scene scurte, gen instantanee în *Rămas bun în iunie*, rolul important al jocului de lumini în *Vara trecută la Ciulimsk* etc.) Sudura lor perfect omogenă cu structura funda-mentală dramaturgică duce la realizarea unei creații cu mari resurse scenice, teatrale, am putea spune, de esență subliniat dramatică, mai ales în comparație cu unele formule cultivate de alți autori contemporani: teatrul liric (Volodin), teatrul docu-mentar (Șatrov), teatrul narativ (Roscin — piesa *Eșalonul*) etc.

O moarte prematură și am putea spune absurdă (scritorul s-a înecat în lacul Balkal cu cîteva zile înainte de a împlini 35 de ani), ne pune în situația de a discuta astăzi despre creația lui Vampilov, ca despre o evoluție încheiată, ca despre un ciclu finit în care nu mai pot interveni elemente modificatoare. Cele cinci piese care reprezintă, probabil, mai curînd un început de drum decît o activitate ajunsă la zenit, în care, poate, se profilează tendințe ce abia urmau a-și afla dezvoltarea și împlinirea, sînt considerate de critică drept cuvîntul ultim rostic de dramaturg. Este desigur o perspectivă de sporită exigență care le pune în situația unui examen dificil; la care, luate în parte și în totalitatea lor, rezistă din plin.



ILEANA BERLOGEA

TEATRU ÎNTE ATLANTIC ȘI PACIFIC

Modelele instituite prin tradiție și acceptate de contemporani într-un consens general în Europa în domeniul teatrului își pierd valabilitatea îndată ce al pășit pe străzile Manhattan-ului sau pe Hollywood Boulevard din Los Angeles.

Se joacă mult teatru în Statele Unite. Se joacă în sălile comerciale, în teatrele de amatori, la universități, în restaurante, pe vapoare cu aer de muzeu și nostal-

Lipsa de tradiții și rigoarea duc adeseori la amatorism, la « kitch », elemente netriate, dar dincolo de acest amestec de lucruri bune și proaste greu selectabile din pricina gustului îndoielnic și a unei critici uneori prea indulgente și fără criteriilor estetice bine precizate, există o uriașă energie, o vigoare impresionantă și o mare permeabilitate la nou. Totul se schimbă cu iuțeală, se modifică valorile, raporturile de forță, se prăbușesc iluzii, spectacole, colective, uneori doar în câteva ceasuri, încît este destul de greu să surprinzi direcții de mers sau de dezvoltare, ceea ce-ți pare stabilit, astăzi, devenind mâine o părere, o simplă iluzie. Au dispărut companii de reputație europeană, cum a fost Open-Theatre, au dispărut forme ce păreau de o tulburătoare contemporaneitate cum a fost « happening »-ul. Au dispărut din New York spectacolele Living-theatre, iar Peter Schumann cu « Bread and Puppet » s-a retras în Vermont, ieșind doar din cînd în cînd cu păpușile lui în turneu, a dispărut importanța covârșitoare a formațiilor Off-Broadway, iar cele mai multe dintre colectivele Off-off-Broadway sînt într-o permanentă luptă pentru fonduri și existență.

Și totuși în acest carusel amețitor cu schimbări și răsturnări permanente pot fi detectate două dimensiuni noi și anume:

— Mutarea centrului de greutate al vieții artistice din New York în restul țării, în centre din provincie și în deosebi în California.

— Dispariția căutărilor spectaculoase, violente, bazate pe negări categorice și înlocuirea lor cu desăvîrșirea modalităților existente prin axarea lor din ce în ce mai puternic pe problematica socială.

Un rol din ce în ce mai mare în arta spectacolului american îl joacă companiile subvenționate din orașele de provincie, Arena-Stage din Washington D.C., Long Warf Theatre din New Haven-Connecticut, Dallas Theatre Center din Dallas-Texas, Marc Taper Forum din Los Angeles, American Conservatory Theatre din San Francisco, The Guthrie Theatre din Minneapolis—Minnesota și multe altele. Sînt companii puternice, cu un profil interesant, un program estetic bine stabilit, capabile să ofere spectacole originale, bine jucate, bazate pe texte importante, capodopere ale literaturii dramatice americane și europene.

Cele mai multe dintre aceste teatre dispun de construcții noi, realizări impresionante ale arhitecturii moderne, spectacolul cuprinzînd astfel într-o sinteză perfectă contribuția arhitectului, a dramaturgului, regizorului, actorului și pictorului scenograf. La Dallas, teatrul se datorează fanteziei înaripate a lui Frank Lloyd Wright, unul dintre cei mai mari arhitecți ai epocii noastre, The Guthrie Theatre din Minneapolis oglindește concepția despre deschiderile spațiale moderne ale cunoscutului regizor Tyrone Guthrie, iar Music Center din Los Angeles, unde este găzduit Marc Taper Forum, reprezintă una dintre cele mai interesante încercări de creare a unui centru cultural și arhitectonic în marea metropolă a Pacificului.

Apariția acestor teatre a introdus și noi valori în teatrul american, determinate în primul rînd de posibilitatea unor interesante experimente regizorale, de ridicarea unor interpreți care nu și-ar fi găsit niciodată locul pe scena comercială și crearea unor colective unitare, de apariția, în teatrul american, a marilor actori în marile roluri, un Morris Carnovsky în *Regele Lear* de Shakespeare, de pildă, cum am văzut la American Shakespeare Theatre din Stratford-Connecticut sau Elizabeth Ashley în *Pisica pe acoperișul fierbinte* de Tennessee Williams la același teatru în regia lui Michael Cahn.

Maturitatea artistică a acestor colective a dus și la reverificări în rîndul formațiilor experimentale, impunînd renunțări, cizelări, reveniri și replieri, rezistînd încercărilor în deosebi acele formații care au un ideal estetic, o concepție clară despre misiunea lor socială.

cu ajutorul teatrului. Membrii acestei formații au cele mai diverse meserii, de la artiști la tâmplari, și cea mai largă paletă a anilor, de la copii de școală la octogenari. Ei lucrează cu ei înșiși avînd un singur scop, acela de a se exprima cît mai complet, de a se simți bine în ceea ce fac. Din exercițiile propuse de Robert Wilson sau găsite de ei înșiși, regizorul cizelează din cînd în cînd cite un spectacol surpriză, cu multe părți neînțelese, dar ciudat și interesant.

Letter for Queen Victoria, spectacol jucat anul trecut, a fost considerat o cotitură în creația lui, nu numai pentru că s-a jucat pentru prima dată pe Broadway, ci mai ales pentru că a acordat o atenție mai mare decît oricînd cuvîntului ca mijloc de comunicare între oameni, scrisoarea despre care se vorbește în piesă, trimisă Reginei Victoria în legătură cu primejdia ce amenința omenirea, fiind în realitate un simbol al cuvîntului. Spectacolul, o suită de tablouri orchestrate după legile muzicale, a tratat prin cele mai diverse simboluri problema violenței și a lipsei de comunicare între oameni, a automatismelor și a falsității relațiilor convenționale.

Spre deosebire de formațiile experimentale din New York, San Francisco Mime Troupe și El Teatro Campesino din California au nu numai un ideal social și artistic clar ci și o vigoare lăuntrică care le-a dat posibilitatea să reziste fără să se abată de la scopul lor inițial. Ambele formații s-au născut în California și aparțin Californiei, purtînd pecetea spiritului pragmatic dar în același timp exhibiționist al acestui pămînt tînăr, al acestei lumi fără trecut dar cu gustul spectaculosului și al loviturilor de teatru.

San Francisco Mime Troupe, înființat în 1959 de Rony Davis, este primul teatru de stradă american care a părăsit sala plecînd în căutarea publicului în piețele publice, în parcuri, în squaruri. A fost creat ca o alternativă la San Francisco Actors Workshop, o formație artistică de prestigiu, limitată însă numai la perfecționări sofisticate. Stilul și repertoriul teatrului au fost alcătuite de-a lungul anilor printr-o sinteză între mijloacele Comediei dell'arte italiene, Minstrel Show, opera chineză, melodramă, jonglerie, dans, muzică și misterul medieval. Toți actorii de la San Francisco Mime sînt excelenți gimnaști și dansatori, perfecționîndu-și în permanență măiestria prin exerciții zilnice, cultivînd un joc exagerat, grotesc, plin de expresivitate și culoare.

Rony Davis l-a părăsit pe actorii lui în 1970, după ce a pus în scenă *Congress of White Washers* de Bertolt Brecht dar trupa nu s-a dezmembrat ci și-a continuat activitatea, animată de aceleași idealuri și nevoi de clarificări politice ca și la început. Ei joacă în campusuri universitare, în școli, și mai ales la colțuri de stradă și în piețe publice, dezbătînd în fața spectatorilor veniți anume sau întîmplător cele mai acute probleme ale contemporaneității, problema războiului, a exploatării, a crizei economice, etc. Au jucat, bine înțeles în forme adaptate, cu numeroase elemente de improvizație, piese de Bertolt Brecht, *Tartuffe* de Molière, *Amantul militar* de Goldoni, după cum și lucrări scrise de ei înșiși. Scena lor, citeva scînduri puse pe două practicabile, e mică, îngustă, fără posibilități de mișcare, împiedecînd în special desfășurarea de ansamblu, de aceea jocul lor este exagerat și viu. Actorii poartă costume și măști din Commedia dell'arte, cîntă, dansează, sînt în permanență acompaniați de o mică orchestră, invitînd spectatorii să ia atitudine față de minciuna care-i înconjoară, făcînd apel la luciditate și judecată, la glumă, dar în același timp și la meditația serioasă.

Ultimul lor mare succes, din 1973 pînă astăzi, a fost *Mama* de Bertolt Brecht după Maxim Gorki. Situațiile, acțiunea, personajele au fost adaptate la realitățile americane, aluziile și critica fiind legate tot de realitatea americană, amestecînd un joc realist, cu mult adevăr psihologic la eroii pozitivi cu exagerare și satiră la personajele negative.



Joan Mc Intosh în rolul Annei Fierling din
Mutter Courage de Bertolt Brecht la
«Performance Group.»

Cu toate că tendința în ultimul timp este aceea de a aborda subiecte grave cu implicații dramatice, actorii de la San Francisco Mime Troupe păstrează în repertoriul lor și piesele agitatorice vesele, repertoriul lor de guerilă, mai ales grotescul politic. I-am văzut astfel la San Francisco în Union Square, sub soarele strălucitor de iunie, jucînd *Frijoles*, o caustică demascare a exploataării Americi latine de către capitalul nord-american.

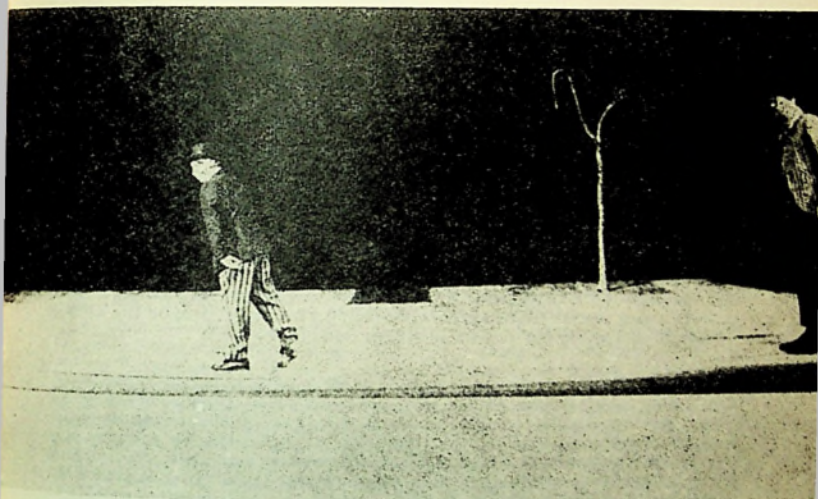
Rădăcinile artistice și spirituale ale teatrului El Campesino, cu sediul la San Juan Bautista, lîngă o veche misiune spaniolă construită la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, sînt vechi și adînci. Ele vin din culturile maya și aztecă, din dansurile Calaveriei, șugubețe din gravurile lui José Guadalupe Posada, grave în picturile lui Rivera și Oroscó, vin din conștiința de clasă și națiune a indienilor mexicani din Statele Unite. El Teatro Campesino s-a născut acum zece ani, în 1965, cu prilejul grevei muncitorilor agricoli din California. A fost înființat de Luis Valdez, pe atunci actor la San Francisco Mime Troupe, și un grup de amatori, descoperind în dansurile indiene, în măștile de carnaval și în obiceiurile lor un nou limbaj teatral de o rară expresivitate. Interpretul de acum un deceniu nu mai există. În locul lor, Luis Valdez a strîns o altă trupă, cu cîțiva tineri absolvenți de universitate, dezvoltînd un stil de joc de o rară originalitate, îmbogățit prin apelul din ce în ce mai accentuat la miturile astece și la simbolurile indienilor din America de Nord. Ei lucrează și trăiesc conform principiilor indiene, jucînd, pregătind spectacole, dar în același timp muncind și pămîntul pentru cîștigarea existenței. Printre ultimele lor spectacole se numără *La Carpa de Los Rasquaqus*, o piesă comică și tragică în același timp despre dezamăgirile indienilor veniți în America de Nord din Mexico, după cum și *La fin del Mundo*, o transpunere pe plan liric a destinului omenirii, a relațiilor dintre om și natură, demonstrîndu-se greșala celui care nu mai înțelege glasul animalelor, al cerului și al copacilor.

Interpreții de la El Teatro Campesino sînt actori, dar mai mult decît atît, ei sînt luptători pentru cauza poporului lor, pentru necesitatea ca acesta să-și păstreze valorile culturale, limba, identitatea și simțul demnității.

Am părăsit San Juan Bautista, unde timpul nu există și florile cîmpului mi-au reamintit melezagurile noastre, poposind în Oregon, la celebrul festival shakespearean de la Ashland, la Seattle, sediul Boeing-urilor și al celei mai mari universități americane, Washington University, explorînd statele marilor lacuri, orașele gemene Minneapolis și Saint Paul, unde studenții joacă, pe cel mai vechi vapor american, comedii și melodrame din veacul trecut și unde Tyrone Guthrie a clădit teatrul ce-i poartă numele, universitățile din Iowa, Illinois și Indiana, Bostonul și Connecticutul...

Pretutindeni există astăzi teatru. Nu toate spectacolele sînt bune, dar în cele mai multe dintre ele se simte dorința de a crea o legătură între oameni, de a arunca o punte pentru înțelegere, pentru idealuri și simțiri comune.

S-a spus adeseori că americanii nu pot avea un teatru național pentru că sînt un conglomerat de popoare cu structuri psihice și spirituale diverse, iar țara, mai degrabă un continent, este o piedică în afirmarea unui centru cultural cu rol de mentor. Cunoscuîndu-l îndeaproape, mi-am dat seama că există mult adevăr în această aserțiune, dar dacă excludem ideea coincidenței obligatorii între un teatru național și o instituție unică cu identitate precisă, atunci se poate afirma că acesta există, fiind alcătuit ca un mozaic fantastic din zecile de formații experimentale și din zecile de companii permanente printre care se numără și teatrul lui Paul Baker și Marc aper Forum și American Conservatory Theatre și El Teatro Campesino și spectacolele create de Robert Wilson, viziunile lui Richard Foreman și teatrul politic al actorilor de la San Francisco Mime Troupe.



B. ELVIN

TEATRUL ÎN « SĂPTĂMÎNILE FESTIVE BERLINEZE »

În seara zilei de 21 septembrie 1975, într-un spațiu teatral improvizat în sala « Noii Galerii Naționale » din Berlinul de Vest, un public constituit în majoritatea lui din tineri aștepta cu vădită emoție spectacolul ansamblului spaniol « La cuadra ». Întâlnisem numele acestei trupe și în programul altor festivaluri, dar nu văzusem niciodată reprezentațiile ei. Împresurat de climatul de curiozitate și așteptare înfiorată, de agitația, nerăbdarea și febrilitatea generală, mă temeam să nu urmeze una din încercările artistice în care noutatea violentă tălnuiește platitudinea, ori îndrăzneala e dispensa mediocrității. Nu era pentru întâia oară când asistam la spectacole care, în numele inconformismului, deturneau arta de la propriile ei finalități în folosul snobismului estetic. Împărțit între speranța unei reprezentații

însemnând realmente un fapt de originalitate și scepticismul la care te îndeamnă experiența, mă gîndeam că dacă reticența se impune, ea nu este mai puternică decît satisfacția pe care ți-o procură aceste sărbători prin care trece cîteodată un drum nevăzut, drumul viitorului.

Spectacolul trupei « La cuadra » a fost o surpriză dintre cele mai plăcute. Patru actori, o actriță și un ghitarist își mărturiseau cu simplitate, credință și ardoare, protestul împotriva foamei, împilării și umilinței. Nici o cutezanță strict formală, nici o invenție pur tehnică, iar prin spectacol trecea un suflu de adevăr și de autenticitate. Trupa impresiona nu atît prin talent ori profesionalism, cît prin sinceritatea trăirilor, și văzînd spectacolul acesta de vers, cîntec, dans am înțeles succesul de care s-a bucurat în diferite orașe europene ori în Bogota, Mexic și Caracas.

« La cuadra » e un ansamblu marginal, cu un destin itinerant, iar participarea lui la « Săptămîinile festive berlineze » se datorează, cred, mai curînd dorinței organizatorilor de a cuprinde și înfățișa un fenomen artistic merituos și atractiv ca și reputației pe care și-a cîștigat-o ansamblul, decît direcției propriu zise a Festivalului. Fiindcă altele sînt țelurile și predilecțiile lui.

Festivalul de la Avignon și-a legat numele de o suită de furtuni contestatare. Caracterizat prin tendința de a explora noi structuri în cîmpul teatrului, el s-a afirmat prin nostalgia insurecțiilor artistice de natură să schimbe spectaculos raporturile dintre reprezentare și public. Festivalul de la Belgrad s-a remarcat prin perspectiva îndrăzneță și pasionată din care a selectat producțiile. El a urmărit din capul locului să constituie confruntarea celor mai semnificative înfăptuiri din lumea scenei, oferind oamenilor de teatru prilejul de a lua cunoștință de ceea ce e viu, rodnic sau, în orice caz, expresiv în preocupările diferitelor ansambluri. « Săptămîinile festive berlineze », au fost inaugurate în 1951, cu alte obiective. Ele țin-tesc să fie o reuniune a tuturor artelor (literatură, plastică, teatru, muzică) sub semnul conlucrării sărbătorești și o ocazie privilegiată de a anima viața spirituală a orașului. Preferințele organizatorilor manifestării au mers tot mai limpede, de-a lungul celor 25 de ani de existență a festivalului, spre realizările sigure. S-au evitat în general alegerile riscate, acele creații avînd astăzi de partea lor meritul de a fi neașteptate și surprinzătoare, dar primejduite miine să dispară în anonimatul culturii. Faptul că « Săptămîinile festive berlineze » s-au bucurat încă de la primele ediții de prezența « Comediei franceze », a « Old-Vic »-ului și a companiei « Piccolo Teatro », iar în domeniul muzicii au apelat la Furtwängler, John Pritchard, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, constituie o indicație asupra orientării acestor manifestări. Nu-i mai puțin grăitoare împrejurarea că numele celor ce-au figurat pe afișele festivalului ca exponenți ai noilor curente artistice au fost Eugen Ionescu, Adamov, Max Fritsch, Beckett, Kastner, Maurice Béjart, Stockhausen, Marcel Marceau, iar în 1962 « Opera Germană », « Teatrul Schiller » și « Academia » și-au adunat forțele pentru un spectacol de proză, muzică, dans și pantomimă bazat pe texte din Kafka. Într-un sfert de secol, « Săptămîinile festive berlineze », care și-au diversificat mereu mai mult aria de acțiune îmbogățind-o cu multiple participări, au devenit practic o paradă a valorilor, a starurilor de renume internațională, o vastă operație de prestigiu. Anul acesta, opulenta și impresionanta mobilizare de personalități a atins un punct de vîrf.

În adevăr, Festivalul deschis cu un recital de Milva din creația lui Kurt Weill, a cuprins reprezentațiile *Utopia* de Aristofan, în regia lui Luca Ronconi (« Teatrul Stabile » din Torino), *Tartuffe* de Molière în regia lui Plançon (Théâtre National

Populaire »), *Nô* (Ansamblul din Tokio), *Il Campiello* de Goldoni în regia lui Giorgio Strehler (« Piccolo Teatro » din Milano) *Los Pallos* (« La cuadra » din Sevilla) precum și *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett în regia autorului, *Copiii lui Kennedy* de R. Patrick, *Contesa de Rathenow* de Hartmut Lange după Kleist (« Schiller Theater » din Berlinul de Vest), *Leonce și Lena* de Büchner (« Schlosspark theater » din Berlinul de Vest), concerte dirijate de Herbert von Karajan, Pierre Boulez, David Atherton, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Stockhausen, în fine spectacole lectură, spectacole de versuri, colocvii, numeroase expoziții (printre altele o retrospectivă Peter Breughel-bătrînul și o expoziție de artă cibernetică).

Chiar simpla înșiruire de mai înainte (și care-i departe de a fi completă) dă măsură unor manifestări dispunînd de mari resurse materiale și spirituale, ambiționînd să pună în joc mai toate elementele constitutive ale culturii contemporane, alcătuiind o antologie a valorilor și degajînd, în mod indirect, preocupările și ideile artei occidentale de astăzi. Din acest unghi de vedere și anume al orientărilor prioritare, al punctelor de vedere afirmate prin creații și al calității lor propriu-zise, cel mai interesant de urmărit e, cred, festivalul.

Reîntoarcerea masivă a clasicilor în repertoriu, cercetarea operelor semnate de nume ilustre, readucerea în sfera interesului public a unor titluri uitate sau neluate în seamă vreme de ani de zile (ca un eveniment izgonit din manualul de istorie), dramatizarea unor scrieri în proză aparținînd mării literaturi mi s-au părut a fi o trăsătură dominantă a acestui moment artistic. Evident, nu-i un simptom de ultimă oră. Sînt cîteva decenii de cînd scena se preocupă să recitească într-un spirit tinăr și viguros texte vestite, încredințată de vitalitatea clasicilor și de impactul pe care-l poate produce o exegeză reliefînd semnificațiile adăugate ori relevate de contemporaneitate. Dar dacă această interpretare a clasicilor era în primul rînd terenul de manifestare a unui regizor, acum interesul se îndreaptă spre substanța piesei. Teatrul, care fusese în chip precumpănitor opera regizorilor și un mod de a vorbi despre ei înșiși, recunoaște acum contribuția hotărîtoare a cuvîntului scris în realizarea spectacolului. De aici nu trebuie să se tragă, bineînțeles, concluzia că interpretările au devenit reticente, că spectacolele bat la ușa pieselor cu timiditate, ci numai că relecturile nu brutalizează de obicei operele și că ele se supun legilor lor organice și înțelesurilor lor intime. Se supun fără a-și interzice inițiativele. Și chiar dacă unele dintre inițiative sînt încă fascinate de probleme ale expresiei teatrale (bunăoară studiul gesturilor și al sunetelor, care constituie vocabularul emoțiilor prime, fundamentale, apte să impresioneze cel mai eteroclit public, spre exemplu retranscrierea teatrală a sensurilor unei drame într-o partitură muzicală făcută din lamentații, tăceri, explozii vocale, murmure), majoritatea înscenărilor pun accentul pe substanța pieselor, căutînd s-o valorifice.

E ceea ce și-a propus Giorgio Strehler cu *Il Campiello* de Goldoni, spectacol marcînd cea de a zecea întîlnire a regizorului cu scrierile dramaturgului. Scriînd despre montarea sa, Giorgio Strehler sublinia că a văzut în această piesă înfruntarea dintre două grupe sociale și etnice, ciocnirea dintre populații opuse prin terea nivel de trai, mentalitate, tradiție și limbă, iar textul i s-a părut a fi mărturia afecțiunii purtată de Goldoni oamenilor simpli. Spectacolul lui Strehler (care n-are strălucirea și verva inegalabilă din *Slugă la doi stăpîni*) e însă mai puțin izbitor prin această idee. Ceea ce sare în ochi e altceva și anume imaginea unei lumi închisă în atmosfera ei morală foarte tenace, cu obiceiuri și ritualuri rezistente, cu probleme de sărăcie, de dragoste, de suferință mereu aceleași și mereu tence, cu întâmplări banale fără răscruce și fără deznodămînt dramatic. Practic nu altele, cu întâmplări banale fără răscruce și fără deznodămînt dramatic. Practic nu se întîmplă nimic crucial, dar însumarea de fapte comune, insignifiante sugerează

rumoarea cotidianului. Personajele piesei — majoritatea emei — vorbesc, vorbesc fără întrerupere, deapănă amintiri, fac proiecte, construiesc iluzii, se zbat să ia cu amîndouă mîinile bucuriile care vin și pleacă, se invidiază, se suspectează, se ceartă. Spectacolul, împletire de observație minuțioasă și lirism, se desfășoară într-o piață scîldată de lumina în același timp glacială și feerică a unei zile de iarnă, prin care trec, vibrează și se pierd cu o bogăție de culoare și de sunet dramele și comediile existenței.

Pentru a desena o întreagă umanitate, Giorgio Strehler a folosit în reprezentația sa mijloace de o simplitate desăvîrșită. Bunăoară cîteva bărci de hîrtie într-o băltoacă evocau prezența copiilor, niciodată de față pe scenă; carnavalul în timpul căruia are loc acțiunea se face simțit prin gălăgia, prin valul de muzică acoperind cînd și cînd vocile personajelor; tabloul cîtorva femei nevoiașe luînd parte la un fel de joc, la un soi de loterie, cu un mic și modest premiu, devine o confidență despre nostalgiile unei categorii prea limpezită pentru a pune un rămășag cu norocul, dar dornică de o mică bucurie, de o mică sărbătoare; cartonul cenușiu al decorului, aducîndu-ți aminte de ceea ce e sărac și nesigur în viața eroilor, prinde sub razele soarelui o mie de chipuri, de vieți, de deznodăminte. Din astfel de intuiții, de intenții, de virtualități se alcătuiește acest spectacol de sugestii rafinate.

De la un punct de vedere nou a plecat și Roberto Ciulli montînd *Leonce și Lena* de Büchner. Regizorul, care pare a fi pornit de la cuvintele lui Engels, « toată țara era o masă vie de putregai și descompunere », a stăruit în reprezentație asupra foametei, asupririi tiranice și depersonalizării ce caracterizează epoca. Cînd cîntina se ridică, militarii înarmați pînă în dinți și acționînd ca niște automate stupide străjuiesc un tron ridicat pe o movilă de pămînt (sau de gunoi), țărani se istovesc în tot felul de corvezi, iar un om hăituit caută o scăpare imposibilă din această temniță a mizeriei materiale și morale. Din păcate, metafora e realizată simplist, divulgă ceea ce e sumar în întregul spectacol. Demersurile artistice sînt, în adevăr, prea puține, prea apăsate, prea dezgolate, iar constituția sufletească a lui Leonce și Lena, constituție sufletească foarte complicată, jumătate rizibilă, jumătate tragică, cu disponibilități pentru artificiu, cu deformări groțeste, cu elanuri rețezate și cu un gust inițial pentru distrugere, pentru moarte nu transpare. Și ceea ce-i încă mai grav, analiza socială pare fără o legătură directă cu analiza celor doi eroi care rătăcesc în lumea lor de adevăruri obsedante, de speranțe înfrînte, de străfulgerări, de abandonuri, de zbateri zadarnice. Nu rezultă nici de ce, nici cum circumstanțele istorice determină, pe căi drepte sau ocolite, circumstanțele vieții lor intelectuale și afective.

Mai interesant e spectacolul *Contesa de Rathenow*, o dramatizare scrisă și pusă în scenă de Hartmut Lange după nuvela *Marchiza de O* de Kleist. Se cunoaște subiectul violent și insolit al celebrei povestiri: contesa de Rathenow, care în timpul războaielor napoleoniene cade în mîna ostașilor francezi, fiind violată de marchizul de Beville, refuză cererea în căsătorie a acestuia, și mai tîrziu, cînd e bănuită de a fi concubina unui grăjdar și mama unui viitor copil rezultat din legătura cu argatul se hotărăște să trăiască întocmai suspiciunilor jignitoare, dînd chiar un anunț în ziar în acest sens. Afînd de decizia contesei, marchizul se grăbește să se însoare, recunoaște paternitatea, apoi se sinucide. Hartmut Lange a tratat nuvela lui Kleist pe două planuri. Mai întîi el a folosit evenimentele povestirii pentru a sugera împrejurările totdeauna tragice ale războiului și lupta între două concepții de viață: cea franceză, mai înaintată dar nu mai puțin agresivă, și cea prusacă, retrogradă, sfidătoare și în același timp călăuzită de un real simț al onoarei. În al doilea rînd, el a reliefat cu un umor discret că personajele principale sînt,



fiecare în felul său, exponenții unor porniri aprige, primejdioase și traduse în acte pe căi contrariante, deviate, ratate, tocmai din pricina dezechilibrului interior al eroilor. Departe de a fi un spectacol de forță, limpezime, precizie, *Contesa de Rathenow* are însă calitatea de a sonda atât substraturile istorice cât și fondul tulbure al unei drame vecină cu grotescul.

Din păcate, nu am avut ocazia să văd și celelalte reprezentații cu piese clasice jucate în cadrul festivalului, așa că mă feresc să trag concluzii privind trăsăturile dominante ale spectacolului întemeiat pe opere de valoare indiscutabilă. Dar în orice caz un lucru e clar: precumpănesc montările refuzând descriptivismul și care dezvăluie determinarea socială, iar accentul cade pe forța sintetică, generalizatoare a scrierii clasice, pe calitatea și intensitatea întrebărilor ei despre sensul și valoarea existenței. Elocvent e de asemenea că aceste spectacole cercetează individualitățile și societatea din interiorul lor și examinează reacțiile, relațiile și structurile esențiale în care se cristalizează omul și umanitatea.

În timpul «Săptămânii festive berlineze», «Schiller Theater» a prezentat piesa lui Samuel Beckett *Așteptându-l pe Godot*, a cărei premieră a avut loc în martie 1975. Scriere de căpetenie a ceea ce se numește teatrul absurdului, scriere despre nevoia și imposibilitatea unor înțelesuri, despre servitutea și inaptitudinea ființei de a-și pricepe și accepta destinul, drama lui Beckett, e, după cum se știe, unul din capitele cele mai semnificative și mai emoționante ale literaturii occidentale din ultimele decenii. În regia autorului, piesa a fost transpusă ca o parabolă pe care fiecare spectator e autorizat s-o interpreteze altfel, nici una excluzând pe celelalte, ca un cuvânt cu o polivalență de semnificații. Registrul spectacolului era al grotescului, dar un grotesc cu măsură, fără efecte excesive, iar mijloacele scenice fuseseră împrumutate din arsenalul clownesc. Un spectacol excelent și, în care ceea ce părea cu ani în urmă criptic și straniu, se arăta limpede și citeț.

Din însemnările zilnice ale lui Walter D. Asmus, asistentul regizorului, însemnări publicate în caietul program, am aflat câteva detalii privind modul de lucru al lui Beckett. El s-a preocupat să diferențieze personajele, arătând în același timp ceea ce e opus și complementar în atitudinile, în temperamentul, în rostirea lor. De asemenea, încă de la primele lecturi, regizorul a divizat piesa în momentele ei esențiale, arătând rostul, funcția, tonalitatea fiecăreia din ele. Expunerea sa nu s-a însoțit de comentarii: s-a mărginit să consemneze faptele. Apoi el a fixat pe scenă principalele locuri de joc; în chip special, spațiile unde eroii îl așteaptă de regulă pe Godot. «De regulă» nu-i o expresie întâmplătoare, întrucât, așa cum reiese din jurnalul lui Asmus, Beckett a cîntărit exact eficiența comică și tragică a acestor repetiții urmărite, evident, nu numai în spațiul ci și în timpul scenic. În fine, tot de la înfiile citiri, a semnalat interpreților primejdia unei «vorbiri artistice», cerîndu-le să-și spună replicile pe tonul unei conversații banale, cele mai adeseori terne, iar cînd cuvintele erau aceleași, să le încarce de fiecare dată cu alt înțeles, înțeles subliniat și de felul cum reacționează partenerii, mișcarea lor corporală compunînd un soi de «pas de deux». De altminteri, reacțiile actorilor au fost minuțios studiate. Și, în primul rînd, tăcerile lor: tăceri searbăde, tăceri încordate, tăceri ostenite, tăceri explozive, tăceri suspendate între posibil și definitiv.

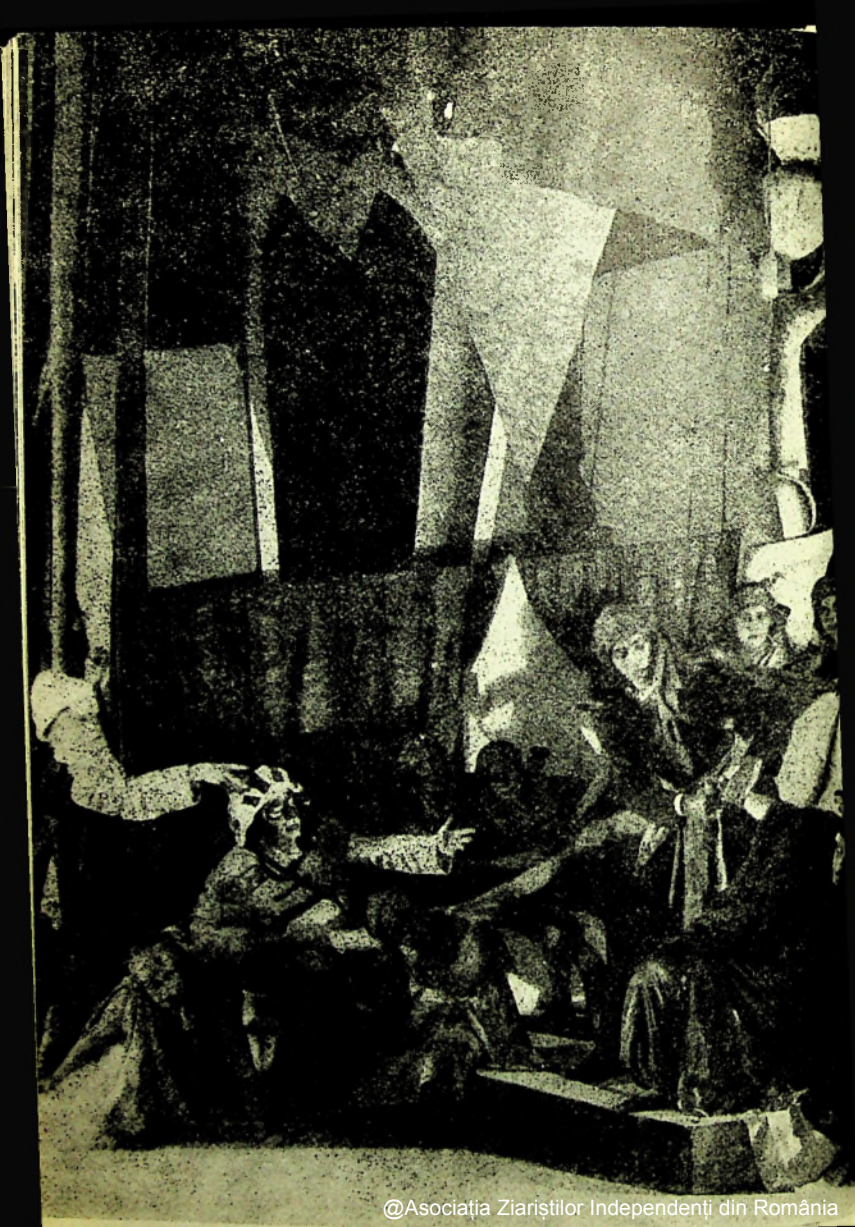
Prin astfel de procedee, regizorul a dat spectatorilor senzația că asistă la povestea unor vieți simple, monotone, deșarte și totodată că acolo unde nu se vede decît ceva elementar, imobil, cunoscut, se află o sumă de probabilități, de alternative, ceva multiplu și tainic.

Așteptându-l pe Godot e o dramă care a intrat definitiv în istoria teatrului occidental: ea depășește modalitatea căreia îi aparține. Modalitate care n-a mai oferit, în ultimele stagiuni, mari opere deschizătoare de drumuri.

Bunăoară, « Schiller Theater » juca, din creațiile mai recente, *Copiii lui Kennedy*. E o scriere revelatoare pentru o stare de spirit, dar insuficientă pentru a deveni o nouă cale artistică. Acțiunea piesei lui Robert Patrick se petrece într-un bar new yorkez de-a lungul unei după amiezi. Scrierea înfățișează cinci personaje relatându-și destinul, povestindu-și eșecul lor și cel al lumii în care trăiesc, în monologuri amare, descurajate, fără iluzii. Toți sînt la capătul puterilor: și ziarista devenită educatoarea copiilor handicapați, și actorul de avangardă îmbătrînit în isprăvi neconformiste, și fostul ostaș în Vietnam urmărit de amintirile războiului, și militanta socială care s-a abandonat drogului, și tînăra dezaxată, obsedată de Marilyn Monroe și de sinuciderea ei. Deși numai la un pas depărtare unii de ceilalți, nu se văd și nu se aud, fiecare debitîndu-și solilocviul pentru sine într-un fel de automatism care nu atinge vibrația și forța conștiinței.

Mi s-a părut semnificativ că din programul « Săptămînilor », ca și din repertoriul teatrelor berlineze, lipseau operele așa numitei arte documentare, un curent cu tradiție în Germania, revigorat după cel de al doilea război de Hockhuth și Kiephardt în dramaturgie, iar în proză, printre alții, de Alexander Kluge și Hans Magnus Enzensberger. Așa cum lipseau, spre exemplu, reprezentațiile încercînd să antreneze publicul în acțiunea de creație a piesei și spectacolului, precum și alte tendințe din aceeași familie, virate acum în contul trecutului. Aceste absențe nu se explicau doar prin preferințele festivalului. Realitatea e că o seamă de formule artistice, formule de luptă, de negare a tradiției, care au tulburat și hrănit o vreme teatrul occidental, și-au stins puterea de seducție. Nu avem de-a face, firește, cu o revenire la arta academică și conservatoare, cu o reîntoarcere la faza preexistentă. E vorba, cred, de altceva, și anume de dorința unor creații care, fără să conteste mișcarea, evoluția, afirmă constanța și trăinicia valorilor.

Să fie oare un simplu accident că într-un film de anticipație științifică, care tocmai rula pe ecranele occidentale, omul descoperă în forța intelectuală și afectivă, în stocul emoțiilor însumate în clipele de supremă încordare, carburantul asigurînd călătoria lui în timp, șansa de a urca în viitor?



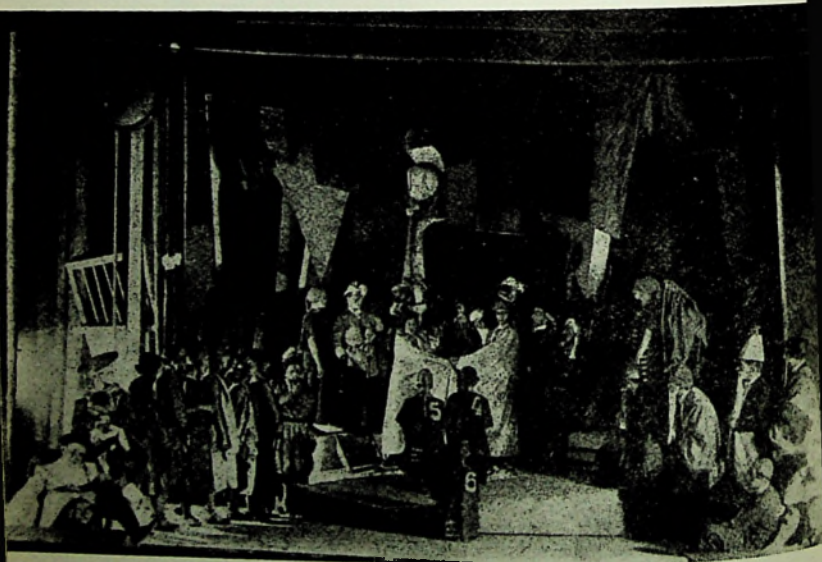


Teatrul Vahtangov. « Prințesa Turandot » de Carlo Gozzi. Punere
în scenă: E. Vahtangov. Acțiunea: Z. Arșilo. Scenariu: I. V. Ștefănuțu.

O PROBLEMĂ
DE ARHEOLOGIE
A SPECTACOLULUI

TURANDOT

de
VAHTANGOV



INTERVIU CU
EVGHENI SIMONOV

Povestea lui Evgheni Simonov sună cu adevărat dramatic. Bolnav de cancer, Vahtangov conducea totuși ultimele repetiții, premiera se apropia. În sfârșit, ziua repetiției generale. Ea s-a încheiat la patru dimineața. Toți — și regizorul și tinerii actori — erau mulțumiți de munca lor. Și atunci Vahtangov, istovit, cu febră, schimbînd mereu comprese reci pe frunte s-a adresat colectivului cu rugămintea: « Dacă puteți mai jucați odată piesa... pentru mine... » Atunci la patru dimineața, în sala pustie, cu un singur spectator, Vahtangov, a avut loc « prima » premieră a piesei destinată creatorului spectacolului, căruia nu i-a mai fost dat să asiste la premiera pentru public. Această amintire a intrat în legendă, e transmisă de la o generație de actori la alta, de la un actor la altul. Ține de însăși istoria teatrului, de ființa lui...

— Dar să revenim la ceea ce spusesem la început. Inițiativa lui Ruben Simonov părea hazardată. Nu era oare un risc să aduci pe scenă după patru decenii, un spectacol intrat în istorie, un spectacol încununat de glorie, aproape un spectacol legendar? Mai ales că actorii erau alții, o pleiadă de artiști tineri, care nu cunoscuseră nemîi locul școala lui Vahtangov. Vor ști ei oare să fie la înălțimea celor ce au jucat în primele spectacole, renumiții Zavadski, Mansurova, prima interpretă a rolului prințesei Turandot? Ruben Simonov era însă încrezător în forțele tinerețului. Avea obiceiul să spună: « Nu trebuie să credem că generația noastră era mai bună, mai talentată, generațiile se perfecționează... » Și spectatorii români care au văzut piesa noastră pot confirma, cred, justetea acestei încrederi. Spectacolul reluat a lansat o pleiadă de noi actori—Iulia Borisova (Turandot), Maksakova (Adelma), I. Iakovlev (Pantalone), Grițenko (Tartalie), V. Lanovoi (Kalaf) etc. ca să nu mai vorbim de cei mai tineri—E. Raikina (Zelima) M. Vertinskaia, etc. Pe lângă aceasta, Ruben Simonov personal fusese elevul lui Vahtangov, jucase în spectacolul pus de acesta în scenă și mai presus de toate, am putea spune că-și diviniza maestrul. Era într-adevăr omul cel mai potrivit care putea aduce contemporaneității mesajul lui Vahtangov, putea deveni emisarul lui...

— Putem socoti deci că în linii mari spectacolul care l-am văzut noi este redarea fidelă a celui realizat de Evgheni Vahtangov? În ce anume constau diferențele de amănunt, care sînt inevitabile?

— Aș vrea să relev ca un lucru esențial, ne spune Evgheni Simonov, că reluarea a păstrat intactă temella spectacolului. A fost folosit același text, s-a respectat întocmai caletul de regie, scenografia semnată de Igor Nivinski, muzica de N. Sizov, și A. Kozlovski. În concepția lui Vahtangov piesa urma a fi jucată ca o *commedia dell'arte*, ceea ce dădea multă libertate fanteziei, improvizației, multă libertate actorului.

Evgheni Simonov se oprește într-o explicație mai îndelungată asupra principiilor urmate de Vahtangov în munca sa. El pornea de la ideea că improvizația liberă stimulează munca actorului, creștea lui, și concepea această improvizație ca un fenomen complex, — nu numai simplă improvizare a textului. El cerea actorului să se aplece continuu într-o « stare de improvizare », să trăiască în atmosfera de liberă fantezie și replică pe care o presupune improvizarea. De aci rolul important ce revine măștilor, al căror text e în continuă schimbare, variază mereu, fiind legat de actualitatea zilei, de problemele cele mai acute

— Măștile devin astfel elementul mobil — spunea Evgheni Simonov — mereu schimbător, innoitor în spectacol. « Nu poți juca miine același text, pe care l-ai jucat astăzi », avea obiceiul să spună Vahtangov. Evident acest sistem însemna o mare exigență față de actori. Li se cerea să fie inventivi, mereu alții, mai ales să evite stereotipia, fără să-și piardă în același timp individualitatea. Dimpotrivă, să folosească posibilitățile pe care le oferă improvizația pentru a-și releva și mai pregnant individualitatea. Unii văd în aceasta un element de modernitate. Dar Vahtangov socotea « modernitatea » de acest fel perisabilă, de o durată relativ restrinsă (cinci-șase ani). El urmărea altceva : « o formă veșnică », — așa spunea — o formă de durată care să fie adecvată fiecărei piese în parte, care să varieze de la piesă la piesă. Prezența trainică a piesei *Turandot* pe scenă, succesul pe care l-a avut în prima ei etapă de reprezentare (1600 de spectacole pînă la război), succesul pe care-l are din 1963 încoace demonstrează justetea acestei idei și dovedește că Vahtangov a găsit o atare formă « veșnică » pentru piesa lui Gozzi.

— Cum a funcționat elementul improvizației în spectacolul pe care l-ați prezentat la București?

— Cele patru măști — Pantalone, Tartalie, Truffaldino, Brigella — au folosit un text în mare parte nou, cum ați văzut, cu multe replici românești. Aplauzele generoase ale spectatorilor au răsplătit din plin efortul depus de actorii care au învățat textul în limba română. În același timp cred că aceste « intermezzo »-uri au contribuit la realizarea unei comunicări mai intense cu sala de spectacol.

Desigur, improvizația constituie elementul esențial al modificărilor aduse în acest spectacol, ca și în altele, în comparație cu cel inițial, realizat de Vahtangov. În afară de aceasta, s-au făcut costume noi (autor V. Zaițev), care au fost inaugurate chiar cu ocazia turneului la București. În rest, spectatorii români pot spune că au asistat la spectacolul lui Evgheni Vahtangov . . .

CHAPLIN

UN PUNCT DE CONVERGENȚĂ

În 1900 Bergson publica « Le Rire »:

« Rezonabilă, în felul său, pînă în cele mai mari rătăcirile ale sale, metodică în nebunia sa, visînd, de acord, dar evocînd în vis viziuni care sînt imediat acceptate și înțelese de o întregă societate, cum oare nu ne-ar iniția fantezia comică asupra procedeelor travaliului imaginației umane și, în special, asupra imaginației sociale, colective, populare? Ivită din viața reală, înrudită cu arta, cum nu ne-ar spune ea și cuvîntul său asupra artei și vieții? »

Însemnările acestea sînt o aglomerare treptată și de lungă durată. « Timpuri noi », revăzut, a declanșat resortul scrisului, ca, apoi, « Luminile rampei » să pună o surdină; primeam, de această dată, confirmarea gravității demersului meu din mărturisirea pe care Chaplin o face; el își recompune teoretic personajul, pe *Charlot*, pentru a-l ucide tezig în apoteoză. Este mînușa întoarsă pe dos sau, cum spunea un confrate, « privită din partea mîinii ».



I. Chaplin (în picioare) în rolul bătrînului clown Calvero, « Luminile Rampei », 1953; fragment de cadru. →

«În orice comedie atitudinea este extrem de importantă, dar nu este totdeauna ușor s-o găsești. Totuși, în decorul reprezentînd holul unui hotel mi se părea că sînt un impostor care trece drept un client, pe cînd în realitate nu eram decît un vagabond care dorea numai să se pună la odăpost. Am intrat cîlcînd o cucoană pe picior. M-am întors și m-am scuzat scoțîndu-mi pălăria, am plecat mai departe și m-am împiedicat de o scuițătoare; m-am întors din nou și mi-am scos din nou pălăria în fața scuițătoarei.» (Charles Chaplin: «Povestea vieții mele»)

Timpul vizualizat: asocieria ochiului cu metronomul în cunoscuta lucrare a lui Man Ray.

Mersul șchiop, piciorul ce se scurtează în cracul pantalonului, reapare și dispare din nou tocmai cînd mersul intră în normal; distorsiunea se repetă la intervale imprevizibile; o pîndim. (Scenă din «Luminile Rampei»)

MIȘCAREA

În mod firesc, orice artă a spectacolului imprimă timpului o anumită intenție; există timpul narativ, cum există timpul existențial din filmele lui Bergmann. Cînd Chaplin realiza prima sa bobină, 1914, nu trecuse momentul ingenuu al cronofotografiilor lui Muybridge și al peliculei lui Méliès. În spiritul epocii, Chaplin ne propune, de la început, timpul fizic, timpul vitezei. Ceea ce rămîne din scurt-metrajul său nu este în primul rînd o povestire ci o mișcare fenomenală; nu reținem o înălțuire ci cîteva unități pe care le fixăm mental prin verbe sau substantive verbale. Operează intervalul riguros necesar și suficient pentru a defini într-un anumit spațiu o anumită mișcare. Și chiar mai tîrziu, în filme ca «Timpuri Noi» și «Dictatorul», Chaplin menține schema expresivă prin număr, baletul. O abstragere printr-o concentrare atît de mare încît — imploziv — mișcarea se fixează în conture perene.

Aceleași condiții determină farmecul încă neuzat al locomotivei cu aburi, al elicopterului, al oricărui mecanism ce funcționează «la vedere». Sînt mașini democratice, populare, în contrast cu mașina esoterică, ermetică și complicată sub carcasa ei de aluminiu, în contrast cu racheta cosmică, de pildă. Tocmai de aceea dereglarea unei mișcări atît de simple determină efecte puternice: hilaritatea sau angoasa. Metronomul dereglat corespunde clovneriei. Ce este clovnul decît o articulație a cărei mișcare este «excentrică» de două ori, față de sine cît și față de ceea ce, din noi, i se opune ca «suplețe atentă și flexibilitate vie».

Clovn, Charlot nu face priză cu celelalte personaje: astfel singularizat în formă, el străbate planul moral însingurat. «Luminile rampei»: Chaplin însuși afirmă clovneria ca pe o dimensiune a conștiinței operante; afirmă în artificul ei riguros și descarnat o replică la informalitatea curentă și, prin aceasta, glorifică arta.

EPOCA

Cu alura lor — astăzi — de artă săracă, filmele mute pe care le-a creat Chaplin propagă autoritatea lui în epocă, o autoritate de prim ordin. Charlot este un mic și sărac «gentleman» care, ajuns peste ocean în lumea feroce a banului, înfruntă această lume cu bunele lui maniere englezești. În linia marl, libretul chaplinian se suprapune libretu-

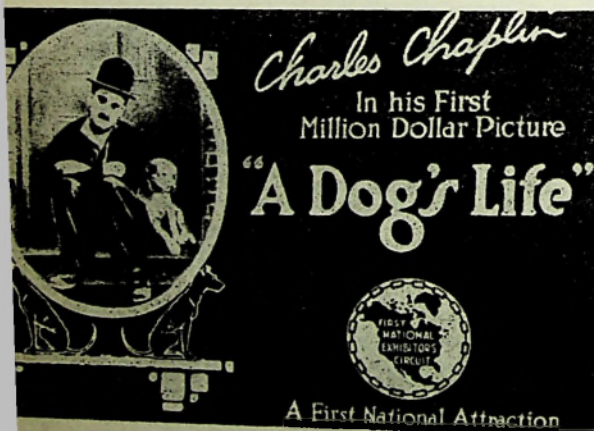
Un om care fuge pe stradă se împiedică și cade: trecătorii rîd... Victima unei farse de atelier se găsește într-o situație analogă cu aceea a omului care cade...

Ceea ce este rizibil și într-un caz și în celălalt este o oarecare rigiditate mecanică, acolo unde ne-am aștepta să găsim suplețea atentă și flexibilitatea vie a unei ființe.» (Bergson, «Le Rire»)

lui kafkian din romanul «America». Diferența stă tocmai în substanța umană a personajelor — a autorilor —, în atmosfera plină de trecut și actualitate pe care ele o degajă. Anglicitatea la Chaplin se află în consensul spuselor lui Paul Valéry: «...tradiția nu există decît pentru a fi înconștientă și nu suferă să fie întreruptă. O insensibilă continuitate este de esența ei».

Chaplin păstrează gustul popular dickensian pentru cadru, pentru vorbirea lucrurilor, spiritul epocii victoriene deschis în fața obiectelor și de aceea atît de poetic.

Procedul lui Chaplin este al redescoperirii și reconsiderării obiectelor: procedul lui Duchamp (al acelor artiști capabili de humor și înzestrați cu un puternic simț al epocii). În 1912, Duchamp picta o mișcare-obiect, desfășurarea simultană a momentelor și traiectoriilor ei — «Nud coborînd o scară». Între 1915 și 1923, Duchamp a lucrat



II și III. Afișul filmului «O viață de câine», 1918; Marcel Duchamp, «Ready-made rectificat», 1921

«Actrițele cu experiență sînt uneori prea legate de obiceiurile lor și, în pantomimă, tehnica mișcării es-

«La Mariée mise à nu par ses célibataires, même», o operă simbolică, un eveniment burlesc înghețat între sticle. Este perioada în care Chaplin filma serla de scurt-metraje. În 1919 Duchamp a expus «Fintina», un gest compatibil cu gagurile lui

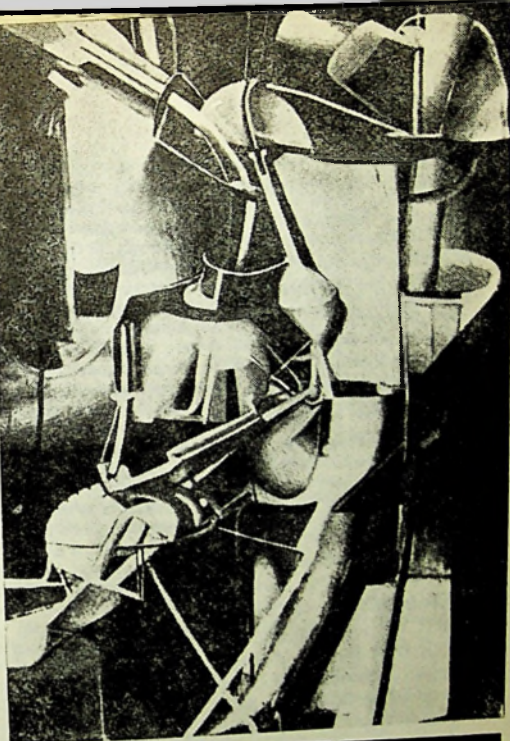
te atât de mecanică încât le stingherește. Cele mai neștiutoare sînt mai susceptibile de a se adapta acestei mecanici.»

(Charles Chaplin: « Povestea vieții mele »)

IV și V. Marcel Duchamp, « La Mariée », 1912; fragment de cadru din « Charlot cămătar », 1916. →

« Ca să dai de comicul feroce și foarte feroce trebuie să treci Mîneca și să vizitezi regatele ce-foase ale spleen-ului... Pierrot-ul englez sosea ca o furtună, cădea ca o boccea, iar cînd rîdea, rîsul lui zguduia sala; acest rîs semăna cu un tunet vesel... »

Și așa era exprimat totul în această stranie piesă, cu furie; era un delir al hiperbolei... Descrie cu pana, toate acestea pălesc și îngheață. Cum ar putea pana să rivalizeze cu pantomima? Pantomima este epurarea comediei; e chintesența ei; e elementul comic pur, degajat și concentrat. De aceea, cu talentul deosebit al actorilor englezi pentru hiperbolă, toate aceste farse monstruoase căpătau



un caracter de realitate deosebit de izbitoare». Și, în același text, o trăsătură de unire între Chaplin și Peter Brook: «Unul din lucrurile cele mai remarcabile de comic absolut și, ca să zic așa, de metafizică a comicului absolut era, desigur, începutul acestei frumoase piese, un prolog plin de o înaltă estetică. Principalele personaje ale piesei, Pierrot, Casandra, Arlechin, Colombina, Leandru stau în fața publicului, blânzi și liniștiți. Sint aproape rezonabili și nu diferă mult de oamenii cumsecade care se află în sală. Suflul minunat care-i va face să se miște în chip extraordinar n-a suflat încă asupra creierului lor. Cîteva jovialități ale lui Pierrot nu dau decît o slabă idee de tot ce va face îndată după aceea. Rivalitatea dintre Arlechin și Leandru s-a dat pe față. O zînbă îl ocrotește pe Arlechin; este eterna protectoare a muritorilor îndrăgostiți și săraci. Ea îi promite ajutorul și, pentru a-i da o dovadă imediată, își plimbă cu un gest misterios și plin de autoritate bagheta prin aer. Pe dată a și pătruns delirul;

Chaplin. La data respectivă, Chaplin era deja un maestru al acestui tip de glumă: *ajută un obiect, fără a-l transforma, să fie perceput ca altceva decît știm — prin habitudine — că este* («ready-made aidé»). În «Goana după aur» (1925), Chaplin realizează cele mai încîntătoare gaguri, poeme ale obiectului: furculițele-dansatoare, gheata-pește, șiretul-macaroană. Invențiile ironice semnate Duchamp, «Roata de bicicletă» (1913), «Malaxorul de șocolată» (1914), «Mașina optică» (1925), și, astăzi, toate alcătuirile lui Tinguely¹, toate sculpturile lui Johns se aliniază lumii lui Chaplin, obiectelor din «Timpuri Noi» — Pompa de ulei, Mașina de hrănit etc. — cărora nu greșim dacă le dăm majusculă, opere-manifest ale epocii.

EROUL

Chaplin se trage dintr-o familie de comedianți cupletisti; a trăit în atmosfera cartierelor sărace din Londra, a avut el însuși o copilărie dickensiană cu orfeline, tată alcoolic și mamă bolnavă. Și-a făcut ucenicia în teatrele ieftine unde actorul era clown. A cultivat humorul țepos, frust, «violenta» comicăriei engleze. A păstrat din acele teatre ieftine gustul pentru tabloul vibrant, pentru scenele feerice și gustul pentru «a face grații». S-a format în spiritul popular și a rămas credincios acestui spirit. Tradiția comediorilor populare ne dă o rețetă generală a procedeeului de succes: claritatea (schematizarea ca o condiție a clarității), reperele (locul comun ca punct de contact cu publicul). Chaplin n-a părăsit această rețetă; ea a dat geniului său comoditatea care l-a permis să «brodeze». În comedile lui Chaplin, există invariabil două plane opuse, ca în romanele lui Dickens, o creație și ea «populară»: în planul întunecos acționează forțele represive ale societății, în planul luminos se află o ființă slabă, fără apărare, și salvatorul ei. *Charlot*: Cu cît schema la care este redus un personaj e mai sumară și mai strictă, cu atît mai mult i se inculcă acestuia calitatea de obiect, de lucru făcut. Palașa ne ajută să facem demonstrația inversă: căci ea este chiar un lucru făcut pe o schemă umană. Clownul este o palașă vie. Clownul își ascunde anatomia, pentru a deveni mai tipic uman, își pierde trupul în haine foarte largi, fluturînde, sau într-un fel de carapace strălucitoare, extinsă; își ascunde chipul accidental sub grîmă.

¹ În aceeași enumerare poate fi cuprins și Tadeusz Kantor, artist polonez prezentat de revista *Secolul 20*, nr. 5—6/1975.

circulă prin aer; e respirat o dată cu el; umple plămîinii și înprospătează singele în ventricol. (Baudelaire, « Despre esența rîsului și în general despre comic în artele plastice », apărut în 1855)

Charlot sfîșie cu piciorul cuvertura putredă; perplexitate pentru o clipă; apoi, își trece capul prin ruptură, salvînd — sau distrugînd — obiectul mizer în imaginea unei somptuase hlamide; o bufonerie sacră. (« Piciul »)

« Pe vremea comediilor Keystone, personajul Charlot era mai liber, mai puțin tribut ar intrigii. Creierul nu-i servea decît arareori — recurgea numai la instinctele privind funcțiile esențiale: hrana, căldura și adăpostul. Cu fiecare comedie de succes, personajul Charlot devenea tot mai complex. Simțămintele personajului începeau să iasă la lumină. Ceea ce nu era simplu, deoarece eram ținut de liniile comediei burlești. Acest lucru poate părea

Charlot este o prezență cu forme fixe, inalterabile, cu mișcări schematic adecvate. De aceea, atunci cînd îi recunoaștem silueta mîzgălită pe un zid sau regăsim doar o parte din alcătuirea sa într-un melon și o gheată veche, refacem instantaneu tot cîmpul semantic chaplinian și, prin el, epoca. Putem trasa conturile lui Charlot cu ușurință; îl desenăm nu cu impresia că facem un portret, un desen după natură, nici cu impresia că facem o caricatură, operînd noi înșine asupra naturii; desenăm după o caricatură, desenăm după model; și tocmai calitatea aceasta de « model », de abstragere exemplară, semn, îi dă lui Charlot forța morală, exemplaritatea în secol.

Deși cu timpul extinde și adîncește conținutul pantomimei sale, Chaplin îl menține pe Charlot ca om-obiect, fantoșă, un lucru care poate fi pus și propus în toate felurile, azvîrlit și cules, în fața căruia lumea nu simte nevoia să se fardeze.

RELATIA

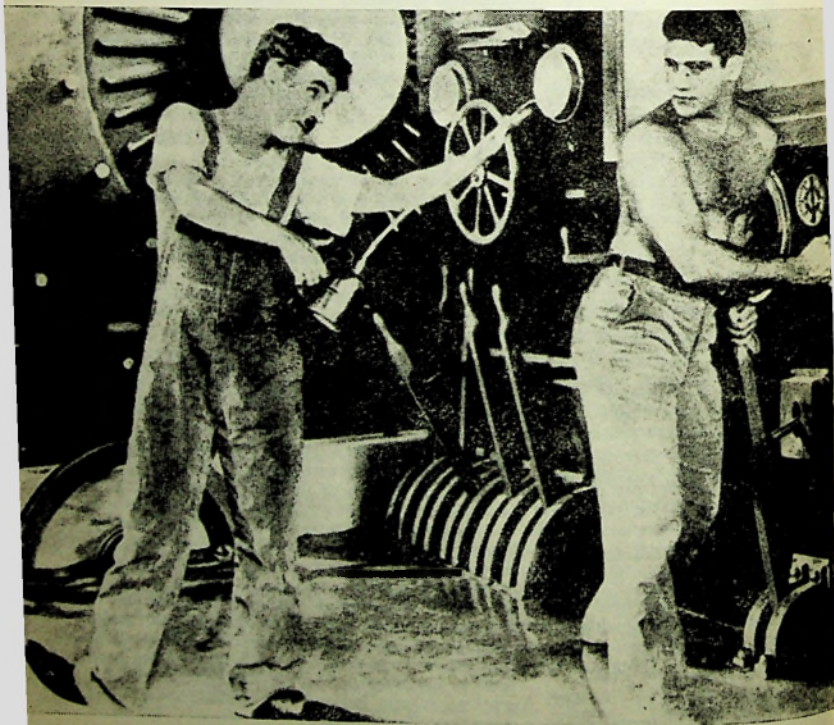
« Dacă s-ar putea pune într-un contrast vizual, în genul studiilor de timp-mișcare ale sociologilor, acțiunile zilnice ale unui constructor de scaune din secolul al optsprezecelea și cele ale unui constructor de mașini din secolul al douăzecilea, acestea din urmă ar apărea ca o îngrămădire limitată și monotună, iar acțiunile celui din urmă ca un arabesc neconvențional și fantastic (s.n.). Cel mai semnificativ contrast, însă, n-ar putea fi vizualizat deoarece el este mental: contrastul dintre o minte suspendată fără rost deasupra unei mișcări autonome și o minte conștient concentrată să dea formă, în acord cu datele oferite în permanență de simțuri, unei substanțe materiale » (Herbert Read, « Originile formei în artă »). Chaplin reușește să vizualizeze totuși contrastul enunțat de Read, îl vizualizează aproape ad litteram în secvența baletului cu pompa de ulei: mișcarea lui Charlot este un « arabesc neconvențional și fantastic », baletul acesta ne apare doar între ghilimele nevrotic, de fapt el ne face plăcere, îl savurăm ca pe orice manifestare plenară a procesului creator, a energiei ce dă formă. Arabescurile lui Charlot modifică spațiul uzinei: învolburat acum, acest spațiu respinge mașinăria cu manipulanții integrați, denunță mișcărilor ei autonome ca pe o « îngrămădire limitată și uniformă », absurdă. Găsim aici parabola artelor ca funcție biologică și socială. Arta, acest contrast de umanitate !

pretențios, dar burlescul cere o psihologie foarte strictă».

«Ținuta mea de reporter nu-mi plăcea. Dar,

Din filmele lui Chaplin, secvențele rămân în memorie ca figurile unui joc. Preciziunea obiectuală a elementelor se manifestă în configurații tot atât de precise. Este ca un joc cu pioni pe care, în memorie, îl putem reface întreg. Această rigoare a punerii în relație dă rezultatului final o mare autoritate, fie și atunci când materialul în care se exprimă este neînsemnat (poate că tocmai atunci mai mult

VI. Dansul cu pompa de ulei, «Timpuri Noi», 1936



în drum, pun un pantalon foarte larg, pantofi mari de tot, un baston și pălărie melon. Căutam să obțin un contrast: pantalonul extrem de larg, haina strîmtă, mi-am pus și o mustăcioară care, ziceam eu, îmi dădea cîțiva ani în plus, fără să-mi ascundă expresia. N-aveam nici o idee de personajul pe care urma să-l joc. Dar din clipa în care m-am costumat, datorită hainelor și machiajului, am simțit exact ceea ce trebuia să fie. Am început să-l cunosc și, de cum a pășit pe platou, avea deja o existență a lui. »

« Meditam uneori la posibilitatea de a turna un film sonor, dar această perspectivă îmi era neplăcută; deoarece îmi dădeam seama că nu voi reuși niciodată să ating desăvîrșirea filmelor mele mute.

Însemna de asemenea să renunț definitiv la personajul Charlot. Unii erau de părere să-l pun să vorbească. Ceea ce însă era cu neputință; căci primul cuvînt pe care l-ar fi rostit făcea din el altceva. De altfel, matricea

ca oricînd). Să ne imaginăm cea mai savantă partidă de șah jucată pe trotuar, pe pătrate desenate cu creta și cu pionii din pietricele. Acesta e filmul lui Chaplin.

« ... N-am avut nevoie să citesc cărți ca să știu că marea temă a vieții este lupta și suferința », scrie Chaplin. « Instinctiv, toate clovneriile mele s-au bazat pe acest fapt. Metoda mea pentru a organiza intriga în comedie este simplă: ea constă în a pune personajele în încurcătură și în a le descurca apoi ». « A lega și a dezlega », o regulă a planului simbolic, un exercițiu în vrăji, în mituri, în basme, în teatrul popular, în epica picarescă, în thriller-ul contemporan. Este regula jocului de-a viața, jocul dintre om și lume.

Chaplin, însumînd în arta sa anume determinanți, privește mereu dincolo de aceștia. Humorul lui are coloratura tristă a unor meditații în care omul (Charlot) conturat socialmente, duce totuși cu sine un orizont vag, disponibilitatea nostalgică a unui rătăcitor prin lume.

CUTILE

În « Circul », am văzut cu claritate sporită modul chaplinian de a construi, legat atît de strîns de epocă, și de ceea ce putea fi o prevestire a ei, « Jucătorul de șah al lui Maelzel ». Poe, acest spirit anticipator, ne-a propus o cutie cu secret trăgîndu-ne pe firul desvăluirii acestuia, mai fabulos în traseul lui decît fabulosul iluziei. Însăși arta filmului, arta secolului nostru, pornește de la o astfel de cutie și apariția camerei nu poate fi ruptă de vizlunea generală în care era cuprinsă atunci lumea; camera, unealtă, în ea s-a investit pentru ca ea să ducă mai departe acea nouă poetică.

Din spațiul chaplinian care este o cutie, se desvoltă « scamatorîl » și toată bucuria secretului lor descoperit. Fidel artei sale, Chaplin mărturisește aversiunea față de o mobilitate prea mare a aparatului de filmat; nici nu e de închipuit o mișcare continuă și variată a camerei adăugată mișcărilor atît de vii petrecute în cadru. Funcția de mișcare, specifică noii arte a filmului, în cel mai autentic spirit al acestuia — nu al teatrului —, se află preluată în mare parte de cadru, « scena », recipientul ce se creează prin chiar structura mișcării oamenilor și lucrurilor.

Un angrenaj ocupă spațiul unei cutii, fie ea stradă sau piață deschisă frontal ochiului nostru — ochiul

din care se născuse era la fel de mută ca și zdrențele pe care le purta.»

«Pentru mine [umorul] este o ușoară disonanță față de comportamentul aparent normal. Cu alte cuvinte, el ne permite să distingem iraționalul de ce pare rațional; neesențialul în ceea ce pare esențial... El stimulează simțul proporțiilor și ne arată că îndărătul unei gravități exagerate pîndeste întotdeauna absurdul.» (Charles Chaplin: «Povestea vieții mele»)

Chaplin, vorbind despre mișcărilor inutile ale camerei de filmat, spune: «Asemenea efecte pompoase încetinesc acțiunea, sînt obositoare și neplăcute și au fost luate drept acel cuvînt obositor «artă». «Povestea vieții mele»)

«Așa cum omul voinic se bucură de puterea lui trupească și se complăce în exerciții care îi pun mușchii în mișcare, tot astfel analistul se mîndrește cu acea ușurință a spiritului său de a descurca lucrurile.» (Edgar Allan Poe, «Crimele din Rue Morgue»)

camerei —, obligat astfel la mișcări discrete, «captat». Toate părțile care constituie spațiul acestei cutii ne sînt prețioase pentru că ele au un sens, se explică într-un lanț causal. Această înlănțuire, în mare parte previzibilă, dă satisfacție, ne pune în situația unui C. Auguste Dupin. Cînd Charlot dă drumul maimuțelor din ladă («Cercul»), înainte de a urca pe sîrmă, știm prin caracterul și ordinea lucrurilor că maimuțele, Charlot, sîrma și bara de echilibru se vor întîlni. Așteptăm să vedem cum se vor întîlni. Secvențele în care Charlot strică involuntar cursul unor scamatorii de circ sînt exemplare pentru arta lui Chaplin (pentru arta gagului) și, în cadrul acestui film, ele devin motivația întregului. Charlot răstoarnă masa cu joben, un fel de coteț mascat, din interiorul căruia se rostogolesc tot felul de animale mici și omul care trebuia să le prindă și să le dea drumul, cu metodă, la comanda scamatorului, prin hornul jobenului fără fund. Poate că acest film își datorează eleganța tocmai întîlnirii, necesare, dintre clovnul Charlot și lumea cutiilor minunate, cercul. Pentru întreaga viziune, este semnificativă existența unei construcții din lemn, învecinată cercului, o cutie mare, compusă parcă din multe cutii mai mici; acestea sînt deschise fie spre interior pentru labirintul oglinzilor și alte trucuri de bilci, fie spre exterior, în fațadă, cu păpuși-mecanice-clovni în mărime naturală. Construcția bizară poate fi înțeleasă ca un generic al creației lui Chaplin: gestul chaplinian este de a întoarce — pentru noi —, de a răsturna Lumea, ca să privim în sertarele ei ascunse angrenajul ce o animă, și de a arunca între roțile dințate pe Charlot, un accident care, ca orice accident, revelă mai acut *modus operandi*.

La plecarea cercului — o caravană, cutii imense și împodobite trase de cai — Charlot rămîne ca un obiect uitat sau pierdut din aceste cutii; el nu are nimic comun cu peisajul natural, cu orizontul vast; mai păstrează o slabă aderență la cercul gravat în pămînt de arena cercului, urma acelei cutii rotunde.

GETA BRĂTESCU

UN EXERCİȚIU PLASTIC ÎN SPAȚIUL TEATRAL

TADEUSZ KANTOR

De ce revenim asupra lui TADEUSZ KANTOR? Noi îl situăm pe artistul polonez în familia chapliniană și, în măsura în care un astfel de artist ne-a lăsat să pătrundem în cursul travaliului său, paginile acestea își au locul aici. Am asistat la două repetiții ale colectivului Cricot 2. Nu dorim să facem «transcrierea» unui spectacol. Vrem ca, în continuarea preocupării pentru Chaplin — un laborator prin reconstituire —, să mărturisim despre un laborator palpabil, cimpul unui artist dintr-o țară vecină. Urmărirea trează a unui travaliu este și ea un travaliu. Ne aflăm deci la Cricot 2, într-o pivniță cracoviană, o încăpere nu prea mare, fără amenajări, un spațiu care se propune, de la început, neutru. Acesta este compartimentat de o sfoară ce desenează un dreptunghi, nu în mijloc ci într-un colț, folosind pentru două dintre laturi doi pereți: «Pour que tout soit mis de côté», spune Kantor. Traseul naiv al sforii reface astfel ontic spațiul în care «punem de-o parte» ceea ce descoperim și păstrăm din noi și din afara noastră. Este spațiul obiectivării, scena în sensul ei original, scena care, sub atâtea excese formale, și-a pierdut adesea identitatea. În esență, scena este o grafie în spațiu, sfoara, linia care desparte Subiectul de Obiect. Ea poate lua ființă dintr-un simplu gest; de fapt orice gest nu este cu adevărat creator decât atunci când implică această grafie, compartimentarea morală a spațiului. Aflați în afara perimetrului pe care îl numim scenă, privim în el și orice se află cuprins în el devine pentru noi Obiect, își pierde «indiferența». Această pierdere înseamnă cîștigarea unor conture spațiotemporale, unei densități și permeabilități anume, a unei mișcări morfologice și interferențiale... pe scurt, cîștigarea unei biografii. Cum vedem, la ordinea morală se ajunge prin factori fizici — plastici — cei care cad sub simțurile noastre, declanșează intuiția, ideea, ne impun Obiectul.

În perimetrul desenat, omul nu poate fi perceput decât ca Obiect: dincolo de text (care pentru Kantor e un pretext și doar un sprijin iar pentru mine, străin, era Indescifrabil) omul se definește, prin grafica unei sume de mișcări puține și erionizabile de individualizate, prin reducerea chipului la grimă, acest «portret expresionist» (nu în sensul istoric al termenului ci așa cum expresionistă este și masca

antică), prin organul vocal, instrumentul sonic al stărilor umane, al stridențelor, discreției, redundanței, tăcerii . . .

Ce este și cum se citește un ziar în acest spațiu al Obiectului? Iată o demonstrație pe care însuși Kantor a făcut-o colaboratorilor săi. Un Obiect-ziar este deplat cu un gest foarte larg și brusc în așa fel încît să se formeze o suprafață în a cărei planeitate să simțim că pot încăpea veștile lumii; o anume știre este căutată din colț în colț, un zig-zag trasat aerian de mișcarea capului. Dacă știrea nu se află în această deschidere plană, atunci urmează plierea, se întorc rînd pe rînd colțurile, ca la alcătulrea vapoarelor de hîrtie, apoi sînt închise la loc, tot atît de categoric, cele două pagini ale ziarului; apoi el este întors pe o parte și pe alta cu aceeași netezime și, de fiecare dată, aerian, capul aplecat al omului descrie aceleași mișcări unghiulare. Japonezii practică, ritual, pliaje din hîrtie, mici opere spațiale. Prin rigoare, elaborarea lui Kantor, perceptibilă în secvențe, este de asemenea o operă spațială; astfel propus, Obiectul de hîrtie, ziarul, revelă calitatea lui de moment ritual în viața contemporană.

GETA BRĂTESCU

TADEUSZ KANTOR

Spectacol

și
intervenție spațială



THE SEA CONCERTO

Passacaglia Ariosa

.. Parts: Overture Pausa generale Fugue
 Cantabile Con fuoco Finale
Chairs are situated on the sand several hundreds of chairs in regular
interval and rows the front rows are gradually submerging in the sea
the audience is taking their seats a compact crowd of sitting people
is there now the rows and columns are very carefully aligned
 chairs are resettled and pushed around people are
trasplanted removed straightened adjusted
 endlessly pedantically and minutely
again nad again checking correcting lining up
in all directions with full understanding of the significance of the
arrangement absurd and obsessive in itself ..."



riose

r

ple

"A chair " in Kantor 's works

1943 - "The comeback of Odysseus "

1963 - "Aneantyzating machine "

1968 - Emballage Chairs /Yugoslavia /

1970 - A design of "A chair " - amonument for Wroclaw

1971 - A realization of "The Chair" in front of museum

Sonja Henies og Niel s Onstads in Oslo

1971 - Cambriolage, Foksal Gallery









CORRESPONDENȚĂ

LUDWIGSBURG 1975

Pe marginea colocviului organizat de
Fundația « Alexander von Humboldt »

MIHAI ISBĂȘESCU

Este germanistica în impas?

La umbra impresionantului sincretism de stiluri, baroc, rococo și empire, al palatului din Ludwigsburg, construit la începutul veacului al 18-lea de uriașul — ca statură — duce Eberhard Ludwig de Württemberg, într-un hotel ultramodern, incomparabil mai confortabil și mai bine întreținut decît construcția princiară pe al cărei domeniu și-a aflat locul și rostul comercial al existenței turistice-gastro-nomice, știința încă relativ tînără a germanisticii, una dintre creațiile și « parvenitele » epocii romantice, și-a căutat într-un fel, prin confruntarea a 80 de germaniști

din 23 de țări de pe glob—de la România, Polonia și Jugoslavia pînă la SUA, Argentina, India, Japonia și Australia —, căi noi de dezvoltare în viitor și ieșirea din impasul actual ce-i afectează concepția, țelurile și metoda. Organizatoarea acestui extrem de interesant și instructiv colocviu cu tema « Colaborarea internațională pe tărîmul literaturii germane mai noi » a fost Fundația Alexander von Humboldt din Bad Godesberg care, de la reînființarea ei în 1953, a dat posibilitatea unui mare număr de oameni de știință calificați, din toate țările lumii și toate disciplinele — printre care și multe zeci de români —, să se specializeze la universitățile și institutele de cercetare științifică din R. F. Germania. De la reînființare și pînă în decembrie 1975, fundația a fost prezidată de către profesorul Werner Heisenberg, celebrul fizician distins, printre altele, cu premiul Nobel pentru fizică în 1932, cînd avea doar 31 de ani, și membru al Academiei R. S. România (pe lîngă alte 9 academii străine); iar în prezent, președinția activă a fost preluată de mîunchenezul prof. dr. Feodor Lynen, biochimist, laureat și el al premiului Nobel pe anul 1964. Werner Heisenberg rămîind președintele de onoare. Colocviul în sine a fost însă gîndit și realizat — și se poate afirma că « excelent » — sub îndrumarea secretarului general dr. Heinrich Pfeiffer, sufletul și elementul motor al fundației și, totodată, un bun prieten al poporului nostru și un iubitor convins al frumuseților și realizărilor de la noi din țară; scopul, definit în cuvîntul de deschidere al dr. Heinrich Pfeiffer, era: să dea germaniștilor posibilitatea « de a discuta pe plan internațional situația generală a disciplinei ». Și nu se poate spune că nu era nevoie de o asemenea discuție în stare să reia, în tonalitate majoră și fără inhibiții de « pianissimo », « ritenuto » sau « ritardando », o serie din leitmotivele și temele care au răsunit timid, fără a-și fi aflat o rezolvare satisfăcătoare, și la marele congres al germaniștilor de la Cambridge, din august trecut. Căci germanistica germană, care în cei 150 de ani de existență a însoțit și ogîndit, în mod firesc, meandrele istoriei și dezvoltării naționale, a fost inhibată, după tragicul și negrul intermezzo nazist, și s-a rețrașat pudic în munca de bibliotecă și în metoda « cu ochelari de cal » — cum spunea unul din cronicarii colocviului — a « interpretării din perspectiva lăuntrică a imanenței operei »; o metodă care s-a dovedit, chiar și în lumina societății capitaliste, insuficientă și alterată dintru început prin limitarea orizontului la uniperspectivă și prin ignorarea mioapă a corelațiilor obligate cu istoria și cu realitățile vieții, reflectate în orice operă literară; o metodă care și-a consumat impotența și și-a dovedit caducitatea — așa cum au arătat referatele tematice, și care se cere înlocuită. Mai ales că, de un număr de ani încoace, germaniștii străini au tot subliniat, în diverse ocazii, diferențele de optică, de țeluri și de metodă dintre germanistica privită din perspectiva studierii literaturii și limbii naționale și imperativele germanisticii ca « studiu al unei literaturi și limbi străine », cum și necesitatea găsirii unei platforme comune de circumscriere a obiectului și metodei de cercetare.

În acest spirit, colocviul a fost organizat pe două coordonate distincte: una, cu caracter de dezbatere, reprezentată de 4 referate teoretizante ținute în ședințe plenare, unde au fost puse în discuție obiective majore legate de orientarea, obiectul și metoda germanisticii actuale; iar alta, cu caracter mai mult informativ, închinată modalităților de receptare a literaturii germane contemporane în diferite țări ale lumii, atît în general cît și, mai ales, în legătură cu cei doi scriitori comemorați în anul 1975, Rilke și Thomas Mann. Discuțiile au fost, mai ales la referatele generale, extrem de vii și contradictorii, dimensiunile lor trebuind să fie limitate adesea din nevoia respectării programului și timpului. Poate că și organizarea colocviului în izolarea confortabilă a unui hotel « patru stele », aflat în mijlocul unei naturi luxuriante disciplinate în parc — la destul de mare distanță și de orașul Ludwigs-

burg și de eleganta metropolă Stuttgart pentru a feri pe participanți de tentațiile unor « evadări » din atmosfera antrenantă și acaparantă a referatelor — a contribuit la ritmul alert al discuțiilor și la frământarea strinsă, aproape exhaustivă, a problemelor ridicate, atât în ședințele programate cât și în cursul meselor în comun și, mai ales, al după-meselor de seară.

Seria referatelor teoretice a fost deschisă de Karl-Otto Conradi, titularul catedrei de specialitate de la Universitatea din Köln, care a vorbit despre « Situația germanisticii », o temă ce a răsunat în ultimii ani tot mai frecvent, mai interogativ și cu stridența percutantă a unui semnal de alarmă. Demonstrând necesitatea unui proces de clarificare națională, Konradi, un om de știință în floarea vârstei și speculativ prin definiție, a investigat cu sensibilitate de seismograf uman atmosfera cea mai recentă a științei literaturii, menționând totodată și insuficiențele expo-nențelor mai vechi ai disciplinei, dar cu menajamente, fără a recurge la zgomotosul duruit al tobelor ce însoțesc execuțiile. Pledind practic pentru puritatea metodei și pentru libertatea de concepție a cercetării și predării didactice, adică în fond un deziderat tradițional și uzat, a deschis totuși o cale și o perspectivă și « relevanței social-umane », pentru care pledează și luptă din greu, dar aprig, tînăra generație de istorici și critici literari. O soluție ambiguă, precum capul lui Ianus cu două fețe privind în direcții contrare, spre un orizont vast care permite, fără o orientare precisă, un pluralism de metode operînd pe bază de cercetare istorică, de problematică socială și ideologică, de analiză a textelor de orice proveniență, etc. Oricum, sublinierea necesității unei perspective istorice și a renunțării la canonul capodoperelor consacrate deschide posibilități noi, deși pe linia jumătăților de măsură.

Pledoaria anti-capodoperă a fost reluată și de recent emeritul corifeu și nestor din Stuttgart, profesorul Fritz Martini, care a intonat cunoscuta arie « Marea frământare a științei literaturii ». Fără a condamna integral orientarea contemporană exclusivă către perimetrul textului, a subliniat pericolozitatea virtușilor interpretării de școală veche, dar a admis că nici nu se poate face abstracție de text, care rămîne ultima instanță înaintea căreia trebuie dezbătută și pledată orice intenție în materie de explicare, înțelegere și apreciere a unei opere. Ancorat, el însuși, în școlile mai vechi, Martini a încercat să limiteze ideea de text doar la cel poetic și, mai ales, « bun »; dar restricția aceasta a provocat un val de proteste întru apărarea documentarismului, colajului, textului de presă și cotidian precum și a altor cuceriri mai recente pe linia extinderii noțiunii de literatură. Protestele au mers pînă la — nu știu dacă intenționat — cvazi-umoristica întrebare a circum-spectului Conradi: « De ce trebuie, de fapt, să avem o noțiune clar delimitată a literaturii? »

Mai puțin convingătoare — deși concepută cu pledoarie demonstrativă, pe o teză dată — a fost încercarea încă robust și dinamic agresivului Hans Mayer, fost profesor la Hannover și Tübingen, de a creiona o « Imagine a lui Goethe în secolul XX » (firește nu în revista noastră!). Pornind de la ideea că mitul Goethe a luat ființă în clipa cînd părintele istoriografiei literare germane Gervinus a considerat, în secolul trecut, că istoria literaturii germane se încheie cu moartea lui Goethe, Mayer a ajuns la concluzia că această concepție a dus la utilizarea abuzivă *pro domo* sau *pro causa* a titanului, de la Bismarck pînă la Hitler, și la numeroasele false « imagini » ulterioare despre Goethe, cu excepția « cîtorva puncte de vedere originale și productive ale hegelienilor de stînga, de la Hermann Hettner la Georg Lukács ». La exclamația cunoscutului germanist Hermann Meyer de la universitatea din Amsterdam, « să sperăm că nu vom avea parte prea curînd de o nouă viziune a lui Goethe ! », dezbaterile au ajuns la concluzia comună că « Goethe nu mai este

azi o proprietate asigurată » (Mayer) și că « trebuie să ne mulțumim cu un Goethe rezultat sau recompus din detalii » (Meyer).

Problema conflictelor latente sau manifeste dintre generațiile învățate ale « citadelei centrale » a germanisticii și cea a opoziției dintre concepția acestora și cea a germaniștilor « din exterior », din alte țări, a fost ridicată de prof. Eberhard Reichmann de la Universitatea Indiana din SUA. Citind părerea unui coleg american, care afirma că « acum nu mai e nevoie să întindem numaidecât umbrela la Yale, când plouă la Bonn sau Greifswald », Reichmann a subliniat existența unor bariere care deosebesc poziția germanistului străin de cea a oricărui coleg din cele două republici germane, din Austria sau din Elveția ; totodată a demonstrat nu numai necesitatea, dar și realitatea unei asemenea discriminări, rezultate din imperative didactice și ideologic-politice, specifice diferitelor țări. Exagerând temeuriile și proporțiile diferențierii, a ajuns la afirmația hazardată, că germanistica străină de azi se află într-un fel de nou exil față de cea din statele de limbă germană. Totuși, nu se poate trece cu vederea faptul că între reprezentanții celor două tipuri de germaniști nu mai există o circulație de idei unilaterală, de la « donator » la « primitor » sau de la « centrală » la « periferie », ci foarte adesea una cu două sensuri, chiar dacă nu egale ca volum și intensitate ; — o realitate dovedită practic și de unele din comunicările pe tema receptării.

Imensa majoritate a referatelor s-a axat pe a doua coordonată a colocviului și anume pe receptarea literaturii germane a veacului nostru în diferitele țări ale lumii. Paleta portretelor și peisajelor înfățișate a fost amplă, mergînd de la Rilke și Thomas Mann, centenarii anului 1975, pînă la H. Hesse, Luise Rinser, Böll, Handke, Peter Weiss și poezia concretă. Unele dintre aceste referate au abordat probleme ale tehnicii și dificultăților traducerii în lumina « imposibilității principale a unei tălmăcirii fidele », mai ales în domeniul poeziei, și în cea a « necesității ei practice ». Dificultățile se ivesc foarte adesea și între limbi cu structuri și modalități sintactice, semantice și stilistice similare, dar, mai ales, și cu mai multă acuitate, între limbi de tipuri diferite. Astfel, împărtășind experiența sa de traducător și profesor, japonezul Hiroo Kamimura a demonstrat imposibilitatea practică de a transpune jocurile vizual-artistice și ornamentale — cu sunete, litere, silabe sau cuvinte — ale poeziei concrete prin semnele specifice ale alfabetului japonez, chinez sau corean ori prin scrierea arabă etc. Și tot doi japonezi, Masami Yoshida și Hikaru Tsuji au arătat, cu exemplificări de probleme dificile din traducerea lui Musil și Kafka, importanța ambianței și conotației istoric-culturale a textului, care adesea nu poate fi înțeleasă, fără glosare, de cititorul neavizat al unei culturi de alt tip.

Uneori referatele din secțiile rezervate traducerilor lui Rilke sau Thomas Mann au adus și anume accentuări sau corecturi ce vor trebui luate în seamă de exegeza germană. Așa, de pildă, Mamoru Kojima din Japonia a argumentat convingător intenția — în fond — pacifistă a celor « Cinci cîntece » din 1914 ale lui Rilke, considerate adesea ca o mitizare a războiului și condamnate ca atare. Iar în secția Thomas Mann s-au adus contribuții substanțiale la semnificația « crizei wagneriene », la interpretabilitatea politică a parodiilor miturilor și la sensul social-psihologic al mult discutatelor « ambivalențe » ale prolificului romancier și nuvelist.

Un interes deosebit au stîrnit referatele asupra receptării în ansamblu a literaturii germane contemporane în diferite țări, care au adus adesea mai mult decît o înșirare de date, explicînd cauze ale preferinței pentru un autor sau altul și deslușind specificul social și politic al culturii diverselor popoare. Astfel, participanții la colocviu au putut înțelege de pildă, din referatele prezentate, cauzele preferinței turcilor pentru Thomas Mann și H. Böll, de ce amblanța și filozofia orientală îi asigură și acum lui H. Hesse înțelitate printre scriitorii germani traduși în japoneză sau regretul

lui Gustav Korlen, germanistul titular din Stockholm, pentru faptul că opera discutabilului — ca atitudine politică și trecut — Günter Wallräff este mai cunoscută în Suedia decât cea a altor scriitori contemporani mai valoroși.

Referitor la țările socialiste, în afară de densul referat al profesorului Norbert Honsza despre « Relațiile literare reciproce dintre Germania și Polonia » și de cel erudit al comparatistului iugoslav Zoran Konstantinović, care a urmărit iradierea culturii germane în țările sud-est europene, participanții au înregistrat cu deosebit interes și cu admirație și uimire, din referatul subsemnatului, intitulat « Recepția literaturii de limbă germană în R.S. România », situația deosebit de favorabilă a traducerilor din țara noastră, demonstrată, între altele, și pe baza datelor statistice din Index Translationum al UNESCO; bogata listă de scriitori germani prezentați publicului românesc mai ales în ultimii 25 de ani; tălmăcirea în românește aproape a tuturor scriitorilor de naționalitate germană din România; concepția militantă și rolul educativ al literaturii de la noi, care nu este limitată în ce privește mijloacele de expresie și care oglindește, în primul rând, realitățile luptei duse de poporul nostru sub îndrumarea Partidului și a guvernului, pentru construirea societății socialiste multilateral dezvoltate și pentru pregătirea trecerii la comunism; și, în deosebi, dorința și capacitatea de instruire a poporului nostru, reflectate în tiraje editoriale pe care traducerile nu le ating nici pe departe în societatea de consum.

În linii generale se poate spune că inițiativa Fundației Humboldt a fost fericit inspirată, iar colocviul a fost izbutit și generator de rezultate pozitive. Chiar dacă nu s-au găsit soluții complete și definitive pentru problemele ridicate, important rămâne faptul că acestea au fost recunoscute și puse în discuție fățiș, fără reticențe, în toată amploarea lor și cu toate implicațiile; după cum plin de semnificații promițătoare este și schimbul liber de păreri care a avut loc între colegii de breaslă, susceptibil să aducă multe clarificări și o înțelegere reciprocă mai cuprinzătoare. A fost un început căruia îi urăm — împreună cu Manfred Durzak, autorul unui referat despre « romanul german contemporan » și al unei cronici perspicace a colocviului — să aibă și continuare.

MARY MCCARTHY și Secolul 20

La sfârșitul lunii decembrie, cunoscuta prozatoare americană Mary McCarthy, care ne-a vizitat țara timp de câteva zile cu prilejul sărbătorilor sfârșitului de an, a avut o întâlnire cu redacția « Secolului 20 » ca invitată a redactorului șef al revistei, Dan Hăulică. În ciuda timpului foarte scurt, un dialog vivace și constructiv s-a stabilit între reprezentanții revistei și autoarea faimoaselor succese din ultimii ani *Birds of America* (« Păsările Americii ») și *Viet Nam*, (cunoscută mai ales publicului românesc pentru volumul său de debut « Marjorie Sargent și lumea ei » — *The Company She Keeps* — apărut în românește în 1969 la editura Univers). Plăcut impresionată de aspectul, conținutul și direcțiile de investigare ale revistei « Secolul 20 », Mary McCarthy a răsfoit cu mult interes câteva din numerele reprezentative din ultimul timp ale publicației noastre, punând întrebări, cerind lămuriri și căpătând explicații, manifestându-și călduros admirația față de opera solidă de cultură înfăptuită de « Secolul 20 » atât prin interpretări critice, nuanțate și multilaterale ale fenomenului literar-artistic mondial, cât și prin popularizarea prin traduceri a valorilor culturale românești. În această ordine de idei, discuția a cuprins ample referiri la specificitatea moștenirii de cultură a țării noastre, la aportul distinct de frumusețe și adevăr care a constituit, de-a lungul veacurilor și până în zilele noastre, zestrea artistică a spiritului nostru, în context european. Mary McCarthy a mai discutat cu redacția noastră perspectiva unei viitoare colaborări — prin fragmente de proză, eseu și impresii de călătorie — la sumarul unor viitoare numere ale revistei « Secolul 20 ».

O monografie

HENRI H. CATARGI

la Dresda

Cu reproducerea în culori pe copertă a tabloului « Natură moartă cu gitară », editura Verlag der Kunst din Dresda (RDG) a scos de curînd de sub tipar în colecția « Maler und Werk » o plachetă privind pe pictorul nostru Henri Catargi. În serie cu marii pictori moderni și contemporani, Catargi e prezentat într-o schiță cuprinzătoare pe un text sintetic în care biografia artistului se îmbină cu cea a creațiilor sale mergînd de la începuturile timide pînă la cele în care își desăvîrșește stilul său propriu.

Fără îndoială unul dintre cei mai însemnași pictori români, Catargi, cu gîndul să devină arhitect și trecut prin războiul în care a intrat ca voluntar la 1913 a ieșit în 1918 cu experiența dramelor frontului dar și cu o amplificată dragoste pentru pămîntul natal, și-a privit inițial cu neîncredere vocația căreia, renunțînd la preocupările juridice pentru care își luase licența la Sorbona, îi va rămîne devotat întreaga viață.

Înscris la Academia Julian de unde își ia primele îndrumări, frecventînd ateliere aparent contradictorii, trecînd apoi pentru 11 ani la Ranson, Catargi revine în țară unde cunoaște pe Lucian Grigorescu prin care se apropie de Cézanne și, mai tîrziu, pe Pallady de la care recunoaște că a învățat cum trebuie privită natura pe care nu este permis să o copiezi pentru ca ea să devină și mai naturală. Fiindcă lubește pămîntul patriei, unde revine în toate vacanțele, îi plac și orizonturile altora, dovadă a sincerității cu care le are pe amîndouă în conștiința sa. În primul rînd pictor de peisaj, în care excelează de altfel toți pictorii români, Catargi se înrudește mai de grabă cu Andreescu, decît cu Pallady, pe care îl consideră adevăratul său maestru. Mai intelectualizat Pallady, mai legat de sol Catargi. Dacă primul preferă marea, porturile, cheiurile, al doilea e legat de pămînt, de poteci și de crîngurile sărăcăcioase. Culoarele la el sînt mai grave dar mai calde, lumina mai mătăsoasă.

Cu schimbarea condițiilor sociale, Catargi se apropie cu mai mare interes de oameni, descoperă frumusețile muncii, își îndreaptă privirea spre portret și compoziție, care îi încununează opera și-l adjucecă titlul de « artist al poporului ».

Însoțită de 15 reproduceri, parte în culori, broșura adaugă la portretul substanțial făcut de Ștefan I. Nenițescu cu un condei în care competența se întrece cu frumusețea scriiturii, opiniile lui Dan Hăulică, Eugen Schileru și Iulian Mereuță despre artist, un succint autoportret al acestuia, o bibliografie și o listă a expozițiilor și alta a reproducerilor. Atributele de merit, în plus, pentru traducerea excelentă a lui Curt Beyer și pentru ilustrațiile făcute cu deosebită îndemînare a lui Dan Er. Grigorescu, impun placheta printre cele mai izbutite prezentări făcute unui pictor român în străinătate.

HORIA STANCA

Ecouri la grupajul despre teatrul polonez contemporan, publicat în « Secolul 20 » nr. 172—173; extrase din organul central al P.M.P., « Trybuna Ludu » și revista lunară « La Pologne ».

„Secolul 20”

— (OD NASZEGO KORESPONDENTA W BUKARESZCIE) —

Ostatni numer miesięcznika rumuńskiego Związku Pisarzy „Secolul 20” poświęca, niemal połowę objętości pisma polskiej literaturze i sztuce.

Znajdujemy tam m. in. studium Rodica Ciocan-Ivanescu o Stanisławie Witkiewiczu, jego spuściznie artystycznej, nabierającej coraz szerszego, światowego rozgłosu. Pismo publikuje tłumaczenia jednej z jego sztuk teatralnych jak również niektóre listy pisarza.

Kolejny rozdział miesięcznika zawiera pozycje traktujące o polskiej sztuce teatralnej, a zwłaszcza o inscenizacji. Obszerne szkice na ten temat drukuje Geo Serban, omawiając twórczość Grotowskiego, Szajny, Dejmkę i Wajdę. „Secolul 20” zamieszcza także w

zyserów, przeznaczonych specjalnie dla tego pisma. M. in. Tadeusz Kantor pisze o drogach prowadzących do narodzenia się nowego nurtu w sztuce Melpomeny. Andrzej Wajda snuje zaś rozważania na temat roli teatru współczesnego.

W „Secolul 20” znajdujemy również wiersze Tadeusza Różewicza w tłumaczeniu Ireny Harasimowicz. Stefan Augustyn Doinas drukuje esej o twórczości tego autora, który zamieścił w ostatnim numerze „Secolul 20” wiersz, poświęconego smu, poświęconego wiatowej.

LEON GŪZ

Notre courtier

KAZIMIERZ DEJMEK

Monsieur Dan Haulica, rédacteur en chef du mensuel roumain «Secolul 20», traitant de la littérature mondiale, nous a envoyé avec ses cordiales salutations le numéro double (172/173) de cette revue dont la moitié presque est consacrée aux Polonais. Des essayistes, traducteurs et critiques présentent Stanisław Witkiewicz et Tadeusz Różewicz aux lecteurs roumains. On y trouve aussi des déclarations de metteurs en scène: K. Dejmek, J. Szajna, A. Wajda, T. Kantor. Nous remercions chaleureusement messieurs Dan Haulica, Geo Serban et tout le collectif de la Rédaction en les priant de demeurer en contact avec nous.

Monsieur André Benedetto, dramaturge français attaché au Théâtre des Carmes d'Avignon, dont nous avons publié une intéressante déclaration

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Corectura
LIDA IGIROȘIANU

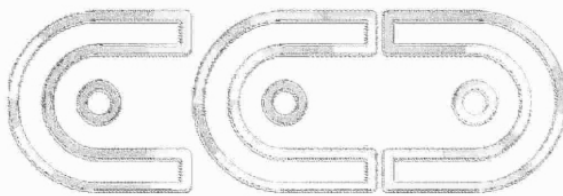
Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. — TEL. 30.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.80
BUCUREȘTI**

Tiparul executat la
Întreprinderea Poligrafică
«ARTA GRAFICĂ»

Lei 7

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

